



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Arbeit

„Die Iwein-Fresken auf Burg Rodenegg“

Verfasserin

Mag. phil. Malin Heinecker

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, September 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhalt

Einleitung	1
1. Entstehungszusammenhang und mögliche Auftraggeber	2
2. Baugeschichte der Burg und Raumfunktion des Iwein-Zimmers	10
2.1. Die Baugeschichte	10
2.2. Die Raumfunktion des Iwein-Zimmers	15
3. Der Roman und sein Autor	19
3.1. Das literarische Konzept des idealen Ritters	20
3.2. Die frühe <i>Iwein</i> -Rezeption und der älteste, höfische Fresken-Zyklus	23
4. Das Verhältnis von Text und Bild	25
5. Bildfindung, Stilanalyse und künstlerische Einordnung	49
5.1. Typologische Vorbilder und neue Bildfindungen	49
5.2. Stilistische Vorbilder	65
5.3. Die Möglichkeit einer illustrierten <i>Iwein</i> -Handschrift als Bildvorlage	93
6. Conclusio	103
7. Anhang	108
7.1. Abbildungen	108
7.2. Grafiken	148
7.3. Verzeichnisse	155
7.3.1. Literaturverzeichnis	155
7.3.2. Verzeichnis der Abbildungen und Grafiken	165
7.4. abstract	173
7.5. Curriculum Vitae	175

Einleitung

Seit das Iwein-Fresko auf Burg Rodeneck in den frühen 1970er Jahren von Nicolò Rasmus (damals Landeskonservator) freigelegt wurde, ist es Gegenstand germanistischer und kunsthistorischer Forschung. Die von Rasmus vorgenommene (und heute verworfene) Datierung „um 1200“ ließ sich mit den germanistischen Forschungsergebnissen, nach denen der Roman um 1203 entstanden ist, nicht in Einklang bringen und als Folge war das Forschungsinteresse besonders von germanistischer Seite groß. Erst in den 1980er Jahren unternahm Bonnet den ersten Versuch einer interdisziplinären Analyse, die literaturwissenschaftliche und kunsthistorische Methodik verband, jedoch (besonders aufgrund der zu gewagten inhaltlichen Interpretation) keine voll befriedigenden Ergebnisse lieferte. Trotz der nun häufiger vertretenen komplexeren Fragestellung werden die Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre ihrem interdisziplinären Forschungsanspruch nicht voll gerecht und lassen wesentliche Fragen offen. Das inhaltliche Verständnis des Freskos ist lange Zeit durch einige Fehlinterpretationen (vor allem aufgrund der Unvollständigkeit) oder der unkritischen Übernahme der Datierung Rasmus und dessen Zuschreibung an einen ‚Hugor pictor‘ verstellt. Mit einigen Interpreten gingen zuweilen ‚die Pferde durch‘ und schossen damit über das Ziel und akzeptable Interpretationen des Freskos hinaus. Insgesamt bleibt die kunsthistorische Beschäftigung mit dem Iwein-Fresko quantitativ hinter der literaturwissenschaftlichen zurück.

Sehr fundierte, umfangreiche und von großer Sachkenntnis geprägte Forschungsergebnisse bieten vor allem Schupp/ Szklénar in den 1990ern und Steppan/ Stampfer in den jüngsten Publikationen zum Fresko 2007 und 2008. Dennoch ist bisher keine Arbeit vorgelegt worden, in der ausführlich und kritisch eine sowohl literaturhistorische als auch kunsthistorische betriebene Analyse geboten wird. In einer ausführlichen Behandlung der ikonografischen und der stilistischen Vorbilder wird der Frage nach eventuellen verlorenen Vorlagen und der Bildfindung des frühesten erhaltenen profanen Fresken-Zyklus nachgegangen. Ziel dieser Arbeit ist es, das Rodenecker Iwein-Fresko auf der Grundlage kunsthistorischer Analysen exakter als es der bisherigen Forschung möglich war zu datieren und das künstlerische Umfeld, die Entstehungsumstände, die Frage nach der Auftraggeberschaft und auch der Auftragsintention zu klären. Zu diesem Zweck wird der zeitgenössische

Entstehungskontext analysiert, das literarische Milieu, das den Roman, und das künstlerische Milieu, welches das Fresko hervorbrachte.

1. Entstehungszusammenhang und mögliche Auftraggeber

Die Iwein-Fresken, denen diese Arbeit gewidmet ist, liegen in einem von außen betrachtet unauffälligem Raum in einem der älteren Gebäudeteile der Burg Rodeneck. Diese liegt in unmittelbarer Nähe der Stadt Brixen, mit der sie zur Entstehungszeit des Freskos in engem Zusammenhang stand, weil die Herren von Rodank Ministeriale der Brixener Bischöfe waren.¹ Angrenzend hielt die Diözese Regensburger die Grafschaftsrechte über das Unterinntal ab der Zillermündung. Damit war die Brennerroute unter der Kontrolle dieser beiden Bischöfe. Die Bedeutung dieser Kontrolle lässt sich daran ermessen, dass im Hochmittelalter alleine mehr als 70 Italienzüge von Königen und Kaisern des Heilige Römischen Reiches über den Brenner geführt wurden, nicht zu sprechen von den Handelswegen und dem Pilgerwesen; kunsthistorisch ist die starke Vermischung nördlicher und südlicher Einflüsse naheliegend. Darüber hinaus sind die kunsthistorischen Einflüsse von außerhalb des Landes gelegenen Bischofssitzen nicht zu unterschätzen, weil das weltliche Herrschaftsgebiet des Brixener Bischofs nicht mit seinem seelsorgerischen Sprengel übereinstimmte. Für die Brixener Kunst im Speziellen war vor allem Salzburg wichtig, was aus der Zugehörigkeit zum Metropolitanverband resultierte.²

Die exakten Details zur Erbauung der Burg Rodeneck sind, obwohl diese urkundlich belegt ist, uneindeutig. Fakt ist, dass die Herren von Rodank, die ursprünglich selber in Brixen ansässig waren, seit der Erbauung der Burg bis zum Untergang des Geschlechts

¹ Diese waren seit 1027 geistliche Reichsfürsten, nachdem der damals amtierende Bischof Hartwig von Kaiser Konrad II. die Grafschaft im Norital (Eisacktal über Brenner bis Inntal) erhalten hatte. Der Originaltext der entsprechenden Urkunde ist im Tiroler Urkundenbuch wiedergegeben. Ab 1091 erhielt das Bistum Brixen außerdem durch Kaiser Heinrich IV. als Schenkung die Grafschaft Pustertal, womit die Kirche nun auch die Verbindung in den Osten kontrollierte. Tiroler Urkundenbuch 2009, S. 171-172; Schupp/ Szklennar 1996, S. 11; Nössing 2003, S. 11.

² 798 hatte Karl der Große mit Papst Leo III. in Bayern die Metropolitanverfassung eingeführt; damit wurde Salzburg zum Erzbistum erhoben und Brixen unterstand nicht mehr dem Patriarchen von Aquileia, sondern dem Metropolitan von Salzburg. Stampfer/ Steppan 2008, S. 12-13.

um 1300 auf ihr residierten.³ Die Herren von Rodank waren spätestens seit ca. 1120, wahrscheinlich aber bereits im 11. Jahrhundert, Ministeriale der Bischöfe von Brixen⁴. Ministeriale sind ihrem rechtlichen Status nach unfrei, jedoch sowohl wirtschaftlich als auch in ihren Funktionen dem Adel meist nahezu gleichgestellt und bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts in den niederen Adel aufgestiegen.⁵ Um 1200 befand sich diese Gesellschaftsschicht im sozialen Umbruch und auf der Schwelle zwischen Unfreiheit und freiem Adelsstand; die Ministerialen bezeichnen sich nun selber als *milites*, eine Benennung, die bis dahin adeligen kriegerischen Führungspersönlichkeiten vorbehalten war; sie glichen sich in ihrem Lebensstil - beispielweise in Sprache, Kleidung, Wappen, Waffenschmuck - an den Altadel an.⁶ Die Grenze zwischen Adel und Ministerialität wird zudem dadurch uneindeutig und durchlässig, dass auch Adelige ihre Vorteile darin sahen, in die Ministerialität überzutreten; zumal derjenige, der „vorher adlig war, [...] als Ministeriale nicht so unfrei [wird], wie es einer ist, der es immer war“.⁷ Ein sehr anschaulicher Indikator ist hier das Konnubium mit Familien des Hohen Adels.⁸ Sind also Heiraten mit Mitgliedern adelsfreier Familien belegt - wie das im Falle derer von Rodank der Fall ist - ist der gesellschaftliche Stand der Ministerialen-Familie mit diesen gleichzusetzen. Es gibt keine genauen Zahlen, wie viele Adelige in die Ministerialität übertraten, häufiger dürfte freilich der gesellschaftliche Aufstieg in den freien Adelsstand gewesen sein.⁹

³ Friedrich IV. verstarb zwischen 1297 und 1301, das exakte Todesdatum ist unbekannt. Schupp/ Szklenar 1996, S. 34.

⁴ In einer Urkunde, die zwischen 1115 und 1125 zu datieren ist, wird Friedrich I. – der Gründungsvater des Geschlechts – als *Brixinensis ecclesie minister officialis* bezeichnet. Er wird jedoch bereits 1085 und 1097 in zwei vom Brixener Bischof Altwin ausgestellten Urkunden als Zeuge genannt, die belegen, dass es bereits damals eine engere juristische Verbindung Friedrichs I. zum Brixener Bischof gegeben haben muss, wenn auch keine exaktere Titel-Bezeichnung genannt ist. Schupp/ Szklenar 1996, S. 14.

⁵ Der Ursprung der Ministerialität lag in dem Versuch der Krone, das Lehenssystem zum Vorteil der Herrschenden zu optimieren: für anfallende Verwaltungsaufgaben, Kriegsdienste und Hofämter wurden ehemals Adelige eingesetzt, die aber als Gegenzug für diese Leistungen Lehen empfangen. Da diese im Laufe des Mittelalters erblich und zu ‚freiem Eigen‘ wurden, gingen sie der Krone verloren. Indem genannte Aufgaben an Ministeriale vergeben wurden, wurde der Grundbesitz des Herrschenden geschützt, da Unfreie die ihnen übergebenen Lehen nicht erben konnten. Die Schicht der Ministeriale wuchs im 11. und 12. Jahrhundert rapide. Da Ministeriale dem Adel wirtschaftlich und funktional gleichgestellt waren, war das Bemühen um den Aufstieg in den freien Adelsstand folgerichtig.

⁶ Cormeau/ Störmer 1993, S. 65.

⁷ Boockmann 1996, S. 38-39.

⁸ Hechberger 2004, S. 95.

⁹ Boockmann 1996, S. 39-40. Ausführlich über die Zergliederung des Adelsstandes um 1200, die Gliederung des Ministerialenstandes und die gesellschaftlichen Umwälzungen nach 1198 auch in Hinblick auf den Schwund adelsfreier Familien (Kriegshandwerk) und den Aufstieg der Ministerialen schreiben auch Cormeau/ Störmer 1993, S. 42-46, 49-50, 65.

Der Aufstieg der Ministerialen ist der Aufstieg einer ganzen Schicht, neben anderen Ursachen ist hier die Ausbildung des Ritterstandes elementar.¹⁰ Der *Ritter* ist eine neue soziale Norm, deren Ansprüchen sich Ministeriale und Adelige gleichermaßen unterwarfen. Nachdem ‚Ritter‘ ursprünglich nur die Berufsbezeichnung für einen berittenen Krieger war, erfuhr der Begriff eine positive Aufwertung in dem Maße, in dem der sündige Krieg im Zeitalter der Kreuzzüge zum christlichen Krieg – gut, notwendig, sogar heilig – wurde. Der Ritter wurde nicht nur zum guten Christen, sondern auch zum tragenden und (theoretisch) bewunderten Mitglied der Gesellschaft. Damit ist ‚Ritter‘ nicht mehr nur eine militärische Funktionsbezeichnung, sondern benennt eine soziale Gruppe, die sich wesentlich durch einen vorbildlichen Verhaltenskodex definiert. Damit sind in dieser sozialen Gruppe verschiedene Gesellschaftsschichten vereint; neben den Ministerialen sind die Adeligen, neben den Unfreien die Freien und selbst der König: Ritter. Etwa in der Mitte des 13. Jahrhunderts ist die Schranke zwischen Ministerialität und Adel beseitigt.¹¹

Im Zusammenhang mit der Entstehung der Iwein-Fresken ist diese Entwicklung in zweifacher Hinsicht bedeutsam: nicht nur kann im Kontext der Auftraggeberschaft nach dem Verhältnis von Ministerialem und Dienstherren gefragt werden, auch ist der Entstehungszusammenhang des als Vorlage dienenden Romans von den speziellen Bedingungen des Ministerialwesens abhängig, weil der Autor Hartmann von Aue selber Ministeriale war.¹² Hiermit ergibt sich ein Bedeutungszusammenhang zwischen dem sozialen Stand und dem Selbstverständnis der Auftraggeber als Ministeriale und dem Inhalt des Romans, der neben anderem vor allem das korrekte Verhalten des idealen Ritters thematisiert, welches seinerseits wiederum und nicht ohne Grund von einem Ministerialen formuliert worden ist.

Der soziale Status der Ministerialen ist kompliziert und vielschichtig; für die Rodank gilt, dass der eigentlich unfreie Status die steile Karriere der Familie gefördert hat. Die von Rodank hatten sich bereits im Laufe des 12. Jahrhunderts als Teil der aufstrebenden Führungsschicht etabliert und waren zur Entstehungszeit der Fresken auf jeden Fall zur höhergestellten Elite zu zählen.¹³ Zur Zeit der Burggründung wirft der

¹⁰ Ausführlich zum Aufstieg des dienenden Ministerialen zum Ritter im engeren Sinne (als berittener Kämpfer) und die Strukturierung des Militärs aus freien Adeligen und Ministerialen Fleckenstein 2002, S. 53-60.

¹¹ Boockmann 1996, S. 40-42.

¹² Über die Rolle der Ministerialen für die Produktion höfischer Literatur Bumke 1979.

¹³ Schupp/ Szklenar 1996, S. 11-12; Nössing 2003, S. 11.

Status der Familie Rodank jedoch Unklarheiten auf (Grafik 1 Stammbaum). Friedrich I. ist der Stammvater der Rodank; er ist zwischen ca. 1085 und 1097 erstmals urkundlich erwähnt und wahrscheinlich um 1141 verstorben (1142 taucht er in einer Urkunde über den Gründungsakt des Augustiner-Chorherrenstifts nicht mehr auf), damals waren die Rodank noch in Vill ansässig.¹⁴ Die Burg Rodenegg wurde erst in der folgenden Generation erbaut; die erste Urkunde mit der die Baugeschichte der Burg rekonstruiert werden kann, stammt aus den ersten Regierungsjahren des Bischofs Hartmann von Brixen und ist bald nach 1141 ausgestellt worden¹⁵. In ihr ist festgehalten, dass Bischof Hartmann seinem Ministerialen Friedrich II. (dem Sohn Friedrich I., ca. 1140/1147 – 1178/1188)¹⁶ und dessen Gemahlin Gerbirch einen Hof in ‚Rodunc‘ zu Eigen gibt, auf dessen Grund die Burg erbaut wurde; unklar ist jedoch, ob Friedrich II. oder der Bischof selber der Erbauer war.¹⁷ Szklenar interpretiert die Urkunde dahingehend, dass Friedrich II., trotz des sozialen Status eines Ministerialen, durch ein Tauschgeschäft sichergestellt hatte, dass der Baugrund der Burg sein Eigentum war und er sich auf diesem selber eine Burg errichtet hatte.¹⁸ Nössing hingegen stellt diese Interpretation in Frage.¹⁹ Wörtlich heißt es in der Urkunde:

*„Dedit enim prefato Friderico et uxori sue et delegavit in proprium mansum illum Rodunc in quo edeficaverat sibi castrum, quia suum erat beneficium, et recepit ab eo pro legitimo concambio apud Stochaha quoddam predium quod tamen ei reddit in beneficium.“*²⁰

Damit ist gerade derjenige Teil, der die Erbauungsumstände erklärt, grammatisch unklar. Nach Nössing lässt aber die Formulierung *edeficaverat sibi castrum* darauf schließen, dass es Bischof Hartmann war, der seinem Ministerialen eine Burg erbaut hatte, die er dann seinem Ministerialen übergab. Tatsächlich hat die Formulierung bereits im 15. Jahrhundert zu Verständnisschwierigkeiten geführt, Cusanus selber interpretierte zunächst den Bischof als Erbauer, strich dann jedoch dessen Namen durch und ersetzte ihn durch Friedrich; eine endgültige und verbindliche Übersetzung ist unmöglich und die Urkunde daher als uneindeutig zu akzeptieren.²¹ Einen Hinweis

¹⁴ Schupp/ Szklenar 1996, S. 14-15.

¹⁵ Schupp, Szklenar datieren die Urkunde zwischen 1140 und 1147, Schupp/ Szklenar 1996, S. 16; Nössing grenzt die Datierung wesentlich stärker ein, Nössing 2003, S. 10-11.

¹⁶ Siehe Grafik I.

¹⁷ Nössing 2003, S. 10-11.

¹⁸ Schupp/ Szklenar 1996, S. 16.

¹⁹ Nössing 2003, S. 11.

²⁰ Zitiert nach Nössing 2003, S. 10-11.

²¹ Überlegungen zum damals gültigen Rechtsbrauch bringen hier entgegen Nössings Argumentation keine Klärung. Laut Nössing ist es nach damaligem Rechtsbrauch nahezu auszuschließen, dass ein Ministeriale sich selber ohne entsprechenden Auftrag eine bewehrte Burg hätte erbauen dürfen, zumal die Größe der

könnte die Integration der älteren Kapelle liefern: die Burganlage integriert eine Kapelle, die vermutlich gegen 1100 errichtet wurde. Eine Kapelle in eine Burganlage zu integrieren setzt die Genehmigung des zuständigen Bischofs voraus, die teilweise selbst Adeligen verweigert wurde. Dass ein Ministeriale problemlos eine solche Genehmigung erhielt, ist nahezu auszuschließen; auch die Integration der Kapelle lässt daher eher auf den Bischof selber als Bauherren schließen.²² Fakt ist, dass die Burg durch die oben zitierte Urkunde zwischen 1140 und 1147 in den Besitz derer von Rodank überging und kein bloßes Lehen war.²³

Die Geschichte der Rodank und ihre Herkunft sind teilweise ungeklärt und lassen sich fast ausschließlich aus Urkunden eruieren. Das Fehlen einer eigenen Familienchronik und von urkundlich gesicherten Lebensdaten, Namensgleichheit über mehrere Generationen sowie auch Flüchtigkeitsfehler oder Unklarheiten in den originalen Urkunden bedingen den hypothetischen Charakter der rekonstruierten Familiengeschichte. Tatsächlich ist es nicht auszuschließen, dass sich die Herren von Rodank freiwillig in die Ministerialität begeben hatten, weil der formalen Unfreiheit als *diensmann* die Lukrativität dieser Abhängigkeit entgegen stand.²⁴ Neben vielen Streubesitzungen und Lehenrechten übten die Rodanker im 13. Jahrhundert auch Vogteirechte aus, sie hatten eigene Pröpste, eigene Schreiber und eine eigene Dienstmannschaft. In der Grafschaft Norital hatten die Rodanker zudem die Grafschaftsrechte als Lehensträger der Grafen von Tirol inne. In vielen landesfürstlichen und bischöflichen Urkunden erscheinen sie als Zeugen gleich nach den Geistlichen und freien Adeligen. Mehrfache Heiraten mit Mitgliedern aus adelsfreien Familien wurden bereits erwähnt.²⁵ Die gehobene Stellung und gesicherte soziale Position ermöglichte den Aufstieg einzelner Familienmitglieder innerhalb des

ursprünglichen Rodenegger Anlage gegen die Burg eines Ministerialen spräche. Dem stehen die Analysen zur Geschichte des Burgenbaus von Bitterli-Waldvogel und Böhme entgegen. Ersterer schreibt speziell über Südtirol, dass zwar der Burgenbau hauptsächlich in den Händen der geistlichen Dynastien (die fürstlichen Hochstifte Brixen und Trient) lag, dass aber auch Ministeriale (die im Auftrag der gräflichen Vögte – meist aus den Geschlechtern Eppan und Tirol – eingesetzt waren) um 1200 bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts ebenfalls eine größere Anzahl von Burgen baute. Im Zeitraum von 1150 bis 1300 sind über 40 Bauherren bekannt, die insgesamt 82 Höhenburgen errichteten. In diesem Sinne schreibt auch Böhme über den hochmittelalterlichen Burgenbau im 12. Jahrhundert, dass dieser nicht mehr nur von Adeligen sondern vermehrt auch von Ministerialen getragen wird. Nössing 2003, S. 10-11; Böhme 1999b, S. 248-249; Böhme 1999a, S. 73, 77.

²² Nössing verweist auf verschiedene parallele Fälle: Enn, Hocheppan, Sonnenburg, Lamprechtsburg, Reifenstein, Sprechenstein. Nössing 2003, S. 27.

²³ Nössing 2003, S. 11.

²⁴ Schupp/ Szklenar 1996, S. 12.

²⁵ Nössing 2003, S. 11-12.

Brixener Domkapitels. Bereits in der zweiten Generation, zur Zeit der Erbauung der Burg, war ein Bruder des Burgherren Friedrich II. (Reimbert) hochgestelltes Mitglied des Brixener Domkapitels, womit sich eine Tradition etablierte, die in den folgenden Generationen fortgesetzt wurde.²⁶

In der nachfolgenden dritten oder vierten Generation ist der Auftraggeber der Iwein-Fresken zu suchen. Erbe Friedrichs II. war sein Sohn Arnold II., der vermutlich von 1140 bis 1217/1220 lebte. Dieser heiratete eine Frau aus einem edelfreien bayrischen Geschlecht – Mathilde von Hohenburg, verwitwete Taufers.²⁷ Arnold II. hat eventuell an einem Kreuzzug von Kaiser Friedrich Barbarossa teilgenommen.²⁸ Außerdem wurde unter ihm ein Verzeichnis sämtlicher Stiftungen angelegt, welche die Herren von Rodank dem Brixener Domkapitel im Laufe von drei Generationen hatten zukommen lassen.²⁹ Ebenfalls in diese dritte Generation der Rodank gehört der prominenteste Vertreter der Familie: Bischof Konrad von Brixen. Konrad wurde um 1140 geboren; er war der Cousin Arnolds II. und Sohn des bereits erwähnten Mitglieds des Brixener Domkapitels Reimbert und der Ottegaiba, Tochter der Brixener Familie de Porta.³⁰ Konrad von Brixen machte eine glänzende Karriere³¹ auf deren Höhepunkt er 1200 Bischof von Brixen wurde, nachdem sein Vorgänger Eberhard zum Erzbischof von Salzburg gewählt worden war. (Eberhard von Regensburg war 1196 durch Betreiben der Staufer zum Bischof von Brixen gewählt worden, er war damit Konrads direkter Vorgänger im Bischofsamt. 1200 wurde Eberhard Bischof von Salzburg und hatte dieses Amt 46 Jahre inne. Eberhard ist damit ein Beispiel für die enge Verzahnung Brixens mit Salzburg.³²) Konrad verstarb 1216 durch einen Unfall.³³

²⁶ Schupp/ Szklenar 1996, S. 18.

²⁷ Ihr erster Mann Heinrich von Taufers gehörte ebenfalls einem edelfreien Geschlecht aus dem Ahrntal an und war 1184 verstorben. Schupp/ Szklenar 1996, S. 19-21.

²⁸ Aus dem Jahr 1189 ist eine Schenkung an das Neustifter Chorherrenstift belegt, die in Zusammenhang mit anderen (gleichzeitigen und von Arnold II. mitbezeugten) Schenkungen steht, die ihrerseits Bezug auf den Kreuzzug nehmen.

²⁹ Schupp/ Szklenar 1996, S. 19-21.

³⁰ Sein Vater Reimbert ist bereits 1140/1147 als Domherr in Brixen bezeugt, somit wird der Sohn Konrad aus der Ehe mit Ottegaiba de Porta wahrscheinlich kurz vorher geboren sein. Schupp/ Szklenar 1996, S. 22.

³¹ Bereits 1173 erscheint er als Domherr und Leiter der Domschule, kurz darauf 1177 ist er als Prior des Heilig-Kreuz-Spitals in Brixen genannt. Wahrscheinlich 1178 trat er in das Augustiner Chorherrenstift Neustift ein und wurde hier umgehend Probst. Ab 1197 war Konrad zusätzlich auch Probst von Gurk. Politisch war Konrad von Brixen zunächst Anhänger Philipps von Schwaben, der ihm 1206 und 1207 zwei Diplome ausstellte. Nachdem dieser ermordet worden war, war Konrad Anhänger König Ottos IV., mit dem er 1209 nach Rom zog. Um 1214 übertrug Konrad Graf Albert die Vogtei über das Hochstift, wodurch die Ablösung der Bischöfe als weltliche Herrscher an Eisack und Inn ein neues Stadium erreichte. Gelmi 2001, S. 116.

³² Ortner 2001, S. 661-663.

Mit Bischof Konrad von Brixen sind eine Reihe von Bauwerken sowie deren künstlerische Ausstattung in Zusammenhang zu bringen. Mehrere haben eine heute zumindest teilweise erhaltene Freskierung: In Neustift, wo Konrad kurz nach 1178 Probst wurde, ließ er Stift und Kirche wieder aufbauen, nachdem diese 1190 durch einen Brand zerstört wurden, 1198 wurde die neue dreischiffige Stiftskirche geweiht. Er errichtete hier außerdem ein steinernes Hospiz für Pilger und Kranke, das einen früheren Holzbau ersetzte. Die dazugehörige Kapelle war als Rundbau angelegt und wurde 1199 durch Bischof Eberhard von Regensburg dem Heiligen Michael geweiht (Michaelkapelle bzw. Engelsburg).³⁴ In Neustift sind sowohl in der Stiftskirche als auch in der Michaelskapelle Reste der ursprünglichen Ausstattung gefunden worden.³⁵ Mit dem regen Verkehr über den Brenner hing der Bau eines Hospitals nördlich von Klausen mit der zugehörigen Zwölf-Apostel-Kirche zusammen. Dieses ist ähnlich wie das Spital in Neustift ein zweigeschossiger Zentralbau (heute St. Sebastian), deren unterer Teil unter anderem zu Ehren der Apostel 1208 und deren oberer Teil unter anderem zu Ehren Marias 1213 geweiht wurde.³⁶ Die Freskierung des Apostelspitals in Klausen ist nur in Fragmenten erhalten und in der Diplomarbeit von Niederkofler publiziert.³⁷

Ab 1200 war Konrad Bischof von Brixen. Höchstwahrscheinlich 1214 stiftete er bei der nahe der bischöflichen Burg am Kreuzgang des Brixener Domes gelegenen Marienkapelle ein Kollegiatskapitel für vier Chorherren und einen Probst. Aus einer späteren Urkunde von 1221 geht hervor, dass Konrad im Rahmen dieser Stiftung auch die Marienkapelle selber grundlegend erneuern ließ: sie war zudem mit der bischöflichen Wohnung durch eine *camera* verbunden. Sowohl die Kapelle als auch die *camera* waren mit Malereien ausgestattet, die erhaltenen Reste werden aufgrund von stilistischen Überlegungen auf 1215–1230 datiert - „vielleicht darf man die Erneuerung des Stiftes im Jahre 1221 im Zusammenhang mit ihrer Fertigstellung sehen. Konrad hat diese gewiß nicht erlebt, wird aber als Bauherr mit dem reichen spirituellen Programm der Ausmalung in Verbindung zu sehen sein.“³⁸ Im Zusammenhang mit diesem Freskenzyklus und Bischof Konrad von Rodank ist wahrscheinlich auch die Ausstattung

³³ Gelmi 2001, S. 116.

³⁴ Gelmi 2001, S. 116; Schupp/ Szklenar 1996, S. 23.

³⁵ Stamper/ Steppan 2008, S. 251-252.

³⁶ Schupp/ Szklenar 1996, S. 24-25.

³⁷ Im Auftrag des Landesdenkmalamts Bozen wurden jüngst Freskierungen in den Apsisnischen beider Geschosse sowie Figuren- und Ornamentreste im Untergeschoss freigelegt. Steppan 2007b, S. 114, 126 (Fußnote 39); Niederkofler 2005.

³⁸ Schupp/ Szklenar 1996, S. 25-26.

der Johanneskapelle zu sehen.³⁹ Die Fresken der Frauenkirche/Marienskapelle im Brixener Kreuzgang und diejenigen der Johanneskapelle in Brixen stehen eindeutig mit dem Mäzenatentum Bischof Konrads in Zusammenhang; beide sind fürstbischöfliche Oratorien, die theologisch komplexe und sehr differenzierte Programme aufweisen. Das erhaltene Programm findet sich auf Höhe der ehemaligen Emporen.⁴⁰ Nachdem die Iwein-Fresken bei ihrer Entdeckung sehr früh datiert worden waren, erschien ein Zusammenhang mit Konrad von Brixen naheliegend. Nach neuem Forschungsstand sind die Iwein-Fresken jedoch sicherlich nach dem Tod Konrads entstanden. Es sind aber wiederholt stilistische Abhängigkeiten des profanen Zyklus von kirchlichen Auftragswerken des Brixener Bischofs postuliert worden. Der Zusammenhang ist aufgrund der örtlichen Nähe, der engen familiären sowie auch wirtschaftlichen Verbindung naheliegend.

Es haben sich außerdem Fresko-Fragmente der Burgkapelle von Rodenegg aus der Zeit um 1220 erhalten; die Fresken am Triumphbogen sind bisher nicht vollständig freigelegt.⁴¹ Ein Zusammenhang mit Bischof Konrad von Brixen ist nicht ersichtlich. Über die Burgkapelle ist kaum etwas bekannt. Das Patrozinium könnte ein Hilfsmittel zur Datierung der Burganlage und einen Hinweis auf den Stifter der Kapelle liefern,⁴² ist aber erst ab 1310 belegt. Aus diesem Jahr ist eine Rechnung für die Kapellenbeleuchtung erhalten, aus der hervorgeht, dass diese dem heiligen Nikolaus geweiht war; ob dieses das ursprüngliche Patrozinium war, ist unbewiesen.⁴³ Der Heilige Nikolaus war im hohen Mittelalter der dritt beliebteste Patron von Burgkapellen hinter Georg und Maria, wegen dieser sehr weiten Verbreitung lässt das Patrozinium keine Rückschlüsse auf bestimmte Stiftungsumstände oder den Kapellengründer zu.⁴⁴

In der vierten Generation fiel die Burg Rodenegg um 1220 an Arnold IV. (den Sohn Arnolds II.). Arnold IV. war in erster Ehe mit Gerbirch (aus unbekannter Familie) und in zweiter Ehe mit Agnes von Velthurns verheiratet. Wie auch seine Vorfahren pflegte er enge Beziehungen zum Augustiner Chorherrenstift (Konrad, der Onkel Arnolds IV., war dort Probst gewesen). Ab den 1230er Jahren war Arnold IV. intensiv in die

³⁹ Gelmi 2001, S. 116.

⁴⁰ Stamper/ Steppan 2008, S. 53.

⁴¹ Steppan 2007b, S. 115.

⁴² Böhme 1999b, S. 63.

⁴³ Nössing 2003, S. 26.

⁴⁴ Böhme 1999b, S. 64-65.

politischen Auseinandersetzungen Kaiser Friedrichs II. und des Grafen Albert III. von Tirol verstrickt.⁴⁵

2. Baugeschichte der Burg und Raumfunktion des Iwein-Zimmers

2.1. Die Baugeschichte

Wie erwähnt ist als Erbauer Bischof Hartmann von Brixen zu vermuten, der die Burg bald nach der Erbauung seinem Ministerialen Friedrich II. übergab. Von diesem ursprünglichen Bau sind nur mehr Reste erhalten, dank der ausführlichen jüngsten Publikation über die Baugeschichte der Burg im Tiroler Burgenbuch von 2003 sind die ursprüngliche Anlage und die nachfolgenden Veränderungen jedoch gut nachvollziehbar (Grafik II Grundriss). Für ein tieferes Verständnis der Iwein-Fresken ist allein die früheste Baugeschichte relevant; die teilweise einschneidenden Veränderungen in den nachfolgenden Jahrhunderten werden hier nur in denjenigen Punkten behandelt, in denen sie zur Analyse der Fresken beitragen, also entweder Veränderungen der Fresken und/oder des Iwein-Zimmers und direkt angrenzender Gebäudeteile zur Folge hatten.

Ältester Gebäudeteil ist ein Kapellenbau, der um 1100 anzusetzen ist und auf dem höchsten Punkt der Anlage liegt.⁴⁶ Kurz vor der Erbauung der eigentlichen Burganlage wurde gegenüber der Kapelle ein Profanbau errichtet.⁴⁷ Hierbei handelt es sich um ein Turmgebäude, welches nur kurze Zeit später in den Palas integriert wurde. Die ältesten Mauerreste finden sich im Kellerbereich dieses Turmgebäudes. Bei einer dendrochronologischen Untersuchung im Jahr 1994 wurden an einem vermauerten Eingang dieses Untergeschoss Proben entnommen, die eine Datierung zwischen 1124 und 1136 ergaben - Nössing datiert diesen Turmbau auf 1120-1140.⁴⁸

⁴⁵ Schupp/ Szklenar 1997, S. 28-31.

⁴⁶ Nössing 2003, S. 27; Stampfer 1997, S. 28.

⁴⁷ Nössing 2003, S. 27.

⁴⁸ Obwohl dendrochronologische Daten nur einen Terminus Post quem liefern können, sind sie für den Einzelfall der Burg Rodenegg als weitgehend verlässlich zu betrachten, weil das Fälldatum von Bauhölzern in Tirol im Mittelalter meist nur 1 bis 3 Jahre vom Fertigstellungsdatum des Gebäudes abweicht. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn es sich um kleinere bauliche Objekte handelt für die Holz aus Eigenbesitz verwendet wurde und die Schlägerung direkt mit der Bauabsicht zusammenhängt. Eine Wiederverwendung von älterem Bauholz ist auszuschließen, da es vor der Erbauung des Turmes keine Burggebäude gegeben hatte, auch der Bezug von Bauholz von Märkten war im Tirol des Mittelalters die absolute Ausnahme. Nicolussi/ Pichler 2007, S. 98, Nössing 2003, S. 26.

Im Erdgeschoss dieses Turmbaus befindet sich das (spätere) Iwein-Zimmer. Es gibt mehrere Hinweise, dass das Gebäude ursprünglich freistehend war:

1. liegt das Bodenniveau im ersten Stock 25 cm höher als im angrenzenden Zimmer des Palas. Auf einem Stich von Merian aus dem Jahr 1649 ist dieser Niveauunterschied noch in unterschiedlich hohen Dächern erkennbar (Abb. 1).
2. gibt es laut Nössing eine Trennfuge, die knapp neben dem romanischen Eingang zum Iwein-Zimmer bis zur letzten Restaurierung sichtbar gewesen sein soll, was heute nicht mehr zu überprüfen ist.⁴⁹
3. finden sich im Kellergeschoss dieses Turmgebäudes noch Reste eines alten Eingangs gegen Westen, was dem Charakter einer Verteidigungsanlage widerspricht. Es ist daher anzunehmen, dass das Gebäude wohl ursprünglich einen wirtschaftlichen Zweck gehabt hatte. Bereits bei der Errichtung der Ringmauer - die ältesten Mauerreste sind auf 1140 zu datieren - ist diese Tür vermauert worden.⁵⁰

Anhand der Mauerreste können die ursprünglichen Ausmaße der Burg rekonstruiert werden (Grafik II). Rodenegg ist als Höhenburg auf einem Gelände mit dreiseitig abfallendem Steilhang errichtet. Die *Vertikalverschiebung*, also die Verlegung des Wohnsitzes (der Burg) aus dem Tal, meist aus der Stadt, auf einen unzugänglichen Berg, ist eine allgemeine Tendenz vor allem der Stauferzeit in ganz Südtirol.⁵¹ Höhenburgen entsprechen dem Zeitgeist, sie sind Resultat eines gesteigerten Sicherheitsbedürfnisses, aber als weithin sichtbare Landmarke auch Standes-Kennzeichen ihrer Besitzer.⁵² Die Bauform der ältesten Burg Rodenegg wurde durch die sie umgebende Ringmauer definiert: diese integrierte den Turm mit dem späteren Iwein-Zimmer, der jedoch als älterer Bauteil über die ursprüngliche Ringmauer hinausragt. Damit entspricht Rodenegg dem Typ der Randhausburg, in der sämtliche Einzelgebäude aus Platzgründen oder zwecks Materialersparnis an die Außenwand herangerückt waren. Die Burg Rodenegg nahm (wie es für hochmittelalterliche Burgen typisch war) eine nur geringe Gesamtfläche ein.⁵³ Als Wohnbau dienten zweigeschossige Steinhäuser (Saalgeschoßbauten), die in der Regel auf der feindabgewandten Seite lagen, der Saal befand sich in der Regel im ersten Stock.⁵⁴ Für einen wehrhaften Zweck ist die Mauerstärke des Iwein-Turms nicht ausreichend. Für

⁴⁹ Nössing 2003, S. 25.

⁵⁰ Nössing 2003, S. 25-26.

⁵¹ Böhme 1999b, S. 250.

⁵² Böhme 1999a, S. 89.

⁵³ Im Gegensatz zu frühmittelalterlichen Burgen sind diejenigen des Hochmittelalters außerordentlich kleinräumig und verfügten nur über eine Grundfläche von 0,04 bis 0,3 ha. Böhme 1999a, S. 75.

⁵⁴ Böhme 1999a, S. 75, 90-92.

einen Saalbau scheint die Grundfläche zu gering, jedoch ist hier die geringe Ausdehnung der Gesamtanlage zu berücksichtigen. Es haben sich aus der Frühzeit der Burg Rodeneck keine Gebäudeüberreste eines anderen, größeren Gebäudes erhalten, die auf einen Alternativbau verweisen würden; die Lage innerhalb der Burganlage ist für einen Saalgeschoßbau geeignet und auch die etwas spätere Freskenausstattung verweist auf eine wichtige Funktion. Detaillierte Erkenntnisse über Wohnbauten aus der Gründungszeit mittelalterlicher Burgen lassen sich kaum gewinnen, da diese bei nachfolgenden Umbauten oft gänzlich verschwunden sind und sich kaum mehr nachweisen lassen.⁵⁵ Ihr ursprünglicher Charakter, etwa ihre Größe, Beheizbarkeit, Durchfensterung und Ähnliches, sind zu einem großen Teil ungesicherte Konstrukte. Tatsache ist, dass Rodeneck ab 1140 zu einer Burganlage ausgebaut wurde und es einen (steinernen) Wohnbau gegeben haben muss.

Bereits kurz nach 1200 kam es zu ersten Umbauten der Burg. Sowohl die Kapelle wurde zu diesem Zeitpunkt ausgebaut und vermutlich erhöht als auch das Iwein-Zimmer mit seinem Freskenzyklus und einem neuen romanischen Eingang ausgestattet (Abb. 2).⁵⁶ Mit dieser Tür weist der Bau nicht nur in seiner Innenausstattung, sondern auch seinem Äußeren nach ein anspruchsvolleres Erscheinungsbild auf.⁵⁷ Der Turm mit dem Iwein-Zimmer hat also bereits in der frühesten Baugeschichte der Burg einen Funktionswandel erfahren: ursprünglich als kleines Wirtschaftsgebäude errichtet, wurde er Mitte des 12. Jahrhunderts in die nun neu errichtete Ringmauer integriert und der Außenzugang vermauert. Um 1200 oder kurz danach wird der Raum - der nun an derjenigen Stelle der Ringmauerburg Rodeneck liegt, die für einen Wohnsaal typisch wäre - mit einer neuen, schön ausgearbeiteten Eingangstür und etwas später mit den Iwein-Fresken ausgestattet.

Vermutlich wurde die Kapelle zu diesem Zeitpunkt zur Doppelkapelle aufgestockt⁵⁸, andernfalls hätte es sich bereits bei dem ursprünglichen Kapellenbau um eine außerordentlich hohe Kapelle handeln müssen. Zwei rundbogige Schlitzfenster aus der Zeit um 1200 liegen gut drei Meter über der ursprünglichen hölzernen Flachdecke im erhöhten Teil der südlichen Langhauswand. Da südlich an die Kapelle ein privater Wohnraum mit Vertäfelung anschließt, war es bisher nicht möglich, eingehendere

⁵⁵ Böhme 1999b, S. 254.

⁵⁶ Nössing 2003, S. 27-28.

⁵⁷ Obwohl die sorgfältige Bearbeitung des Mauerwerks und die Mauerung der Ecken durch sorgfältig behauene, ebenmäßige Quader ein Kennzeichen dieser Blüte des Burgenbaus ist und nicht zwingend auf eine gehobene Raumfunktion verweist. Böhme 1999b, S. 254.

⁵⁸ Wie dies auch auf Gries, Tirol, Reineck, Zenoburg geschehen ist. Böhme 1999b, S. 255.

Untersuchungen am Mauerwerk vorzunehmen. Vermutlich gab es noch ein drittes Schlitzfenster, das bei dem Durchbruch der Tür in den Dachraum zerstört wurde. Die beiden erhaltenen Fenster sind in den Fensterschrägen nach innen und außen mit Rankenmustern ausgemalt (Abb. 3, 4). Die Freskierung des Triumphbogens ist bisher nicht vollständig freigelegt.⁵⁹ 1582 wurde eine neue Burgkapelle geweiht. Später, eventuell 1641, wurde über dem romanischen Eingang zum Iwein-Raum ein Kreuzigungsrelief in die Mauer eingelassen.⁶⁰ Bemalungsreste, Stichkappengewölbe und Relief führten zu einer Interpretation als Kapellenraum, erst nach einer ersten Restaurierung und der Entfernung des Stichkappengewölbes durch Nicolo Rasmus wurde der Iwein-Zyklus als solcher erkannt.⁶¹ Hiermit begann auch die Suche nach der ursprünglichen Burgkapelle, die ersten Versuche ihrer Rekonstruktion unternahm 1997 Stampfer anhand der wenigen bis dahin zutage geförderten Reste.⁶² Dass die Kapelle zur wesentlich repräsentativeren Doppelkapelle ausgebaut wurde, und dass das Iwein-Zimmer eine auffälligere Eingangstür und die Freskenausstattung bekam, belegen, dass es sich bei den Baumaßnahmen auf Burg Rodeneck um und nach 1200 um eine Aufwertung im Sinne eines gesteigerten Repräsentationsbedürfnisses handelte. Dies könnte mit den jüngsten politischen Ereignissen von 1198 zusammenhängen: nach dem Tod Heinrichs VI. und die darauf folgende Doppelwahl geriet das Königtum in einen zwanzigjährigen staufisch-welfischen Thronstreit und somit in eine tiefe Krise, die zu gesellschaftlichen Umwälzungen (auch die Adelsfreiheit betreffend) führte.⁶³ Dadurch wurde es Ministerialen und Angehörigen des Niederadels möglich, ohne Genehmigungen eigene Burgen zu errichten. Die Problematik um die tatsächlichen Gründungsumstände der Burg Rodeneck – bischöflicher Bauherr vs. Ministeriale – wurde bereits angesprochen; eventuell war dem ministerialischen Burgherrn Arnold II. erst um 1200 der rechtliche Rahmen gegeben, die Burg im Sinne des eigenen Standesbewusstseins repräsentativ auszubauen.⁶⁴ Dies hieße freilich, dass die Reaktion auf die politische Umwälzung sehr schnell erfolgt wäre.

Es zeichnet sich ab, dass die Burg Rodeneck (wie dies überhaupt für Burgen gilt) grundsätzlich multifunktional war: sie hat vor allem hohen Status- und Repräsentationsgehalt. Der Verteidigungswert, der einer mittelalterlichen Burg

⁵⁹ Steppan 2007b, S. 115.

⁶⁰ Nössing 2003, S. 36.

⁶¹ Nössing 2003, S. 37-38.

⁶² Stampfer 1997.

⁶³ Hierzu ausführlich Cormeau/ Störmer 1993, S. 46-50, 55-56.

⁶⁴ Böhme 1999a, S. 86.

aufgrund ihres martialischen Erscheinungsbildes zugesprochen wird, ist de facto häufig erstaunlich gering, was auch für die Burg Rodenegg gilt.⁶⁵ Diese ist nur in zweiter Linie befestigte Verteidigungsanlage, obwohl strategisch günstig gelegen und wehrhaft konzipiert, war sie nie in Kampfhandlungen verwickelt, vermeintlich wehrhafte Bauelemente wie Fallgitter, Schießscharten und Zugbrücken sind auch oder vor allem Attribute des sozialen Standes der Burgbewohner. Das Iwein-Zimmer ist in erster Linie als Innenraum einer repräsentativen Wohnanlage zu begreifen, deren martialischer Charakter vor allem symbolisch zu verstehen ist. Rodenegg ist als Träger des ältesten uns erhaltenen Ritterfreskos auch architektonisch eine ‚Ritterburg‘.

Die archäologische und kunsthistorische Analyse des Turmgebäudes mit dem darin befindlichen Iwein-Zimmer wird durch nachfolgende Umbauten an der Burg Rodenegg erschwert. Ein großer Umbau der Burg erfolgte im 16. Jahrhundert, im Zuge dieser Arbeiten wurde ein Stichkappengewölbe in das Iwein-Zimmer eingezogen. Über dem Iwein-Zimmer befinden sich heute private Wohnräume. Das Obergeschoss bietet aufgrund verschiedener Umbauten heute keine Anhaltspunkte zur Analyse des Iwein-Zimmers und des ehemaligen Raumverbunds mit dem darüberliegenden Raum. Bereits im 15. Jahrhundert wurde der noch heute erhaltene, nördlich an das Iwein-Gebäude angrenzende Gebäudeteil errichtet. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde neben anderen Bauelementen die gesamte südwestliche Front erhöht. 1694 kam es zu einem Brand, der vor allem die Dächer und das darunterliegende Gebälk beschädigte. Wie groß der Schaden exakt war und welche Gebäudeteile im Speziellen betroffen waren ist nicht mehr zu rekonstruieren, die Reparaturarbeiten und Wiederherstellungen betrafen vor allem die Dächer sowie auch direkt an den Iwein-Turm anschließende Gebäudeteile. Als Arthur Graf Wolkenstein 1897 die Burg übernahm, war sie in baufälligem Zustand. Er ließ sie in Stand setzen und dabei u. a. den Palas wohnlich herrichten, heruntergekommene Mauern ausbessern, verputzen und übertünchen.⁶⁶ In einer oder mehreren der skizzierten Bauphasen wurde der ursprüngliche Charakter und Bestand des ersten Stockwerks endgültig und so radikal verändert, dass heute weder

⁶⁵ Wie die meisten Südtiroler Burgen war die ältere Burg Rodenegg sehr kompakt und befand sich auf sehr engem Bauplatz. Dadurch ließ die Burg noch Platz für einen feindlichen Stellungsbezug. Diejenigen Bauteile, die dieses Defizit ausglich, entstanden erst nach 1300. Beim weitaus größten Teil der Südtiroler Burgen hing der Schutz lediglich von der mehr oder weniger sturmfreien Lage und dem Bau der Ringmauer ab, die jedoch lediglich die Lücke zwischen Palas, Turm und Tor schloss. Grundsätzlich ist zudem von einer chronischen Unterbemanning einer Burg auszugehen; es ist belegt, dass Schloß Tirol in Südtirol gegen Ende des 13. Jahrhundert nur 27 kriegsfähige Männer beherbergte, von denen wiederum 12 Knappen und nur 4 Armbrustschützen waren. Böhme 1999b, S. 42-44.

⁶⁶ Nössing 2003, S. 29, 31, 33, 35, 36, 38.

Hinweise auf eine eventuelle (innen oder außen angebrachte) Treppenanlage noch auf eine ehemalige Freskierung zu finden sind.

2.2. Die Raumfunktion des Iwein-Zimmers

Um zu einem tieferen Verständnis der Iwein-Fresken zu gelangen, ist die ehemalige Raumfunktion zu rekonstruieren. Das Zimmer wird über drei Stufen durch die hofseitig gelegene Tür betreten, die außen 0,76m und innen 0,98m breit ist. Diese Tür ist in die Ostwand eingeschnitten und schließt direkt an die Nordwand an. Der Raum ist an der Eingangswand (Ostwand) 4,31m und an der gegenüberliegenden Westwand 3,99m breit. In der Länge misst er 6,83m an der Südwand und 7,11m an der Nordwand (Grafik III und IV). Das Zimmer ist heute mittels einer Holzdecke flach gedeckt, die nicht original ist, aber auf den alten Tragsteinen aufliegt und den originalen Raumeindruck wahrscheinlich weitgehend authentisch wiedergibt (Abb. 5). Der Raum hat eine Höhe von 3,40m. Hörmann vermutet, dass die originale Decke auf Trägerbalken aufgelegt hatte, die entweder in die Wand eingelassen oder wegen der geringen Mauerstärke vorgesetzt gewesen waren; auf diesen Trägerbalken hätte dann die Balkendecke aufgelegt, die somit noch etwas höher als die heutige Holzdecke gewesen wäre. Sie stellt des Weiteren zur Diskussion, ob diese hölzerne Flachdecke bemalt gewesen sei.⁶⁷

Das Fresko beginnt (aus der Perspektive eines im Raum stehenden Betrachters) rechts von der Eingangstür, die erste Szene nimmt mehr als die Hälfte der Ostwand ein. Es verläuft gegen den Uhrzeigersinn nach links; auf die Eingangsszene auf der Ostwand folgen vier Szenen an der Nordwand, drei an der Westwand und drei an der Südwand, die Südostecke des Raumes ist unfreskiert. Die Südwand ist durch zwei schmale hochrechteckige Fenster durchbrochen, das rechte (westliche) liegt 1,76m über dem Boden und misst 0,61x0,76m. Das linke (östliche) liegt 1,66m über dem Boden, misst 0,56x0,73m und wurde später (wohl spätestens im 16. Jahrhundert) vermauert.⁶⁸ Sowohl die Tür als auch die beiden Fensteröffnungen sind in das Fresko einbezogen worden, diese geringe Durchfensterung ist für einen repräsentativen Burgraum eher ungewöhnlich.⁶⁹ Das Iwein-Fresko nimmt umlaufend die obere Wandhälfte ein und ist 1,90m hoch. Es ist nach oben und unten durch ein durchgängiges zweifarbiges Band in

⁶⁷ Hörmann 2003, S. 37.

⁶⁸ Schupp/ Szklenar 1996, S. 44.

⁶⁹ Zeune 1996, S. 172.

Dunkelrot und Ockergelb abgeschlossen. Die Sockelzone unterhalb des Freskos ist 1,50m hoch und bis auf ein 25cm breites rotes Band in schwarzer Rahmung auf Fußhöhe nicht freskiert.⁷⁰ Die Vermutung, dass hier ehemals entweder Sitzmöbel an die Wand gerückt gewesen waren, oder ein Vorhang den unverputzten Teil der Wand verdeckt hatte, ist naheliegend. Das vermeintliche ‚Fresko‘ ist in Seccotechnik mit nassgemalter Rötelvorzeichnungen ausgeführt.⁷¹ Nachdem im 16. Jahrhundert ein Stichkappengewölbe in den Raum eingezogen wurde, waren die oberen Teile des Freskos von diesem verborgen und nie überputzt.

Da die Südwest-Ecke des Iwein-Zimmer nicht freskiert ist und der Freskenzyklus die Iwein-Geschichte nur unvollständig erzählt, lohnt es zu überlegen, ob in der unfreskierten Ecke einstmals eine Treppe eingebaut gewesen war, die in das obere Stockwerk hinaufgeführt hat (Abb. 6). Die Anordnung spricht dafür: das Fresko beginnt neben dem Eingang auf der Südwand und wird dann durch die Tür unterbrochen, weswegen sich der eintretende Betrachter zunächst umdrehen muss, um den Anfang des Zyklus anschauen zu können; es führt dann gegen den Uhrzeigersinn über die Ost-, Nord und Westseite auf die freie Ecke zu, an welcher der Zyklus unvollständig abbricht. Eine Treppe würde nicht nur erklären, warum diese einzelne Ecke unfreskiert ist, sondern auch die attraktive Möglichkeit bieten, eine Fortsetzung des Freskos im oberen Stockwerk zu vermuten. Sicherlich falsch, da inhaltlich unglaubwürdig, ist die Annahme, dass der Zyklus bewusst an dieser Stelle ohne abschließende Szene konzipiert war.⁷² Es ist mit Sicherheit zumindest mit einer letzten Szene zu rechnen, für diese hätte es freilich keiner Treppe bedurft. Die jüngsten Publikationen gehen von einem bemalten ummantelten Kamin aus.⁷³ Hörmann sieht diesen Befund durch Mauerspuren belegt, die jedoch in ihrem heutigen Aussehen zu uneindeutig sind, um diesen Rückschluss zuzulassen (Abb. 7). Wäre der Zyklus ehemals auf einem

⁷⁰ Hörmann 2003, S. 37, Bonnet 1986, S. 32.

⁷¹ Besonders ausführlich beschreibt Peter die Maltechnik der Rodenegger Fresken, geht in seiner Analyse jedoch allein vom Augenschein aus, ein Restauratorenbericht o.Ä. liegt nicht vor. Hinweise auf die Seccotechnik bietet ihm vor allem die verhältnismäßig gut erhaltene Unterzeichnung in Form der Kontur, „[f]rischer Verputz als das Erfordernis einer Freskotechnik hätte mehr Farbe absorbiert, als nur die der Vorzeichnung.“ Nach Peter hält sich der Maler eng an die von Theophilus Presbyter beschriebenen Techniken, deren Verwendung sich in Rodeneegg ‚nachweisen lasse‘. Peter 1985, S. 53-54, 56. Stampfer schreibt, dass die allermeisten Südtiroler Wandbilder tatsächlich in Freskotechnik ausgeführt sind und secco-Malereien die Ausnahme darstellen. Jedoch sind die allerwenigsten der der Südtiroler Wandmalereien hinsichtlich ihrer Pigmente und Bindemittel naturwissenschaftlich untersucht, wie auch die Maltechnik meist ‚mehr der weniger genau am Rande‘ beschrieben und selten im Detail untersucht ist. Stampfer/ Steppan 2008, S. 25. Steppan schreibt von Mischtechnikverfahren, die Wandbilder seien als Freskomalerei angelegt und in secco-Malerei überarbeitet worden. Steppan 2007b, S. 117.

⁷² Bonnet 1986, S. 51-52, Curschmann 1997, S. 14-15.

⁷³ u.A. Hafner 2004, S. 129, Hörmann 2003, S. 37.

ummantelten Kamin fortgesetzt gewesen, wäre er zwar nichtsdestoweniger unvollständig, aber an einer inhaltlich stimmigen Stelle abgebrochen (siehe Kapitel 4). Die Raumnutzung des Iwein-Zimmers war bedingt auch von dessen Beheizbarkeit abhängig. Für die Zeit vor 1300 lassen sich kaum verlässliche Aussagen über die Wohnkultur auf einer Burg machen, da nur wenige Sachquellen und archäologische Funde zur Auswertung zur Verfügung stehen. Bischoff spricht sich trotzdem für die unbedingte Existenz von Kaminen in Versammlungsräumen aus, weil eine Burg ohne Heizmöglichkeit nicht ganzjährig bewohnbar gewesen wäre.⁷⁴ Zeune hingegen betont, dass gemauerte Kamine noch in der Stauferzeit selten sind.⁷⁵ Die Lage eines Kamins in der Raumecke findet sich bereits auf dem Klosterplan von St. Gallen und wird durch archäologische Funde seit dem ausgehenden 9. Jahrhundert bestätigt. Die Rauchhauben können verschiedenen Formen aufweisen; die aufwendige Ausstattung des Kamins entspricht dabei seiner tragenden Funktion.⁷⁶ Nachdem aber auch eine Beheizung mittels Kohlebecken möglich war, ist die Nutzbarkeit des Raumes nicht von einem Kamin abhängig.⁷⁷ Kamine und beheizte Räumlichkeiten befanden sich zudem meist im ersten Stock; nachdem das Iwein-Zimmer besonders aufwendig ausgestattet war, bleibt zu fragen, was sich im darüber liegenden ersten Stock befunden haben könnte. In hochrangigen Burgen gab es durchaus mehrere Hallen, deren Nutzung unter anderem auch jahreszeitlich bestimmt gewesen sein dürfte: Im ersten Stock lagen im Sommer genutzte Räumlichkeiten, im Winter zog man sich in das weniger stark durchfensterte und damit leichter heizbare Untergeschoss zurück.⁷⁸

Rekonstruiert man für die Südostecke eine Treppenanlage, kommt bautechnisch nur eine schmale Blocktreppe oder eine Leiter in Frage. Steintreppen sind um 1200 in die Wand eingeschnitten worden, was aufgrund der schwachen Mauerstärke des Iwein-Zimmers hier auszuschließen ist. Steinerne Innentreppen, die nicht in die Wand eingeschnitten waren, waren extrem selten. Wendeltreppen wurden erst seit der Spätgotik gebaut und verliefen außerdem rechtsdrehend, was der Leserichtung des Zyklus zuwiderliefe.⁷⁹ Holztreppen sind nur als wandläufige Blocktreppen zu denken, die aller Wahrscheinlichkeit nach Spuren an der Wand hinterlassen hätte, die sich nicht finden. Die Möglichkeit einer freistehenden Leiter ist für einen derart repräsentativen

⁷⁴ Böhme 1999b, S. 54 - 55.

⁷⁵ Zeune 1996, S. 171.

⁷⁶ Böhme 1999a, S. 296.

⁷⁷ Böhme 1999a, S. 299; Zeune 1996, S. 172.

⁷⁸ Zeune 1996, S. 174.

⁷⁹ Böhme/ Friedrich/ Schock-Werner 2004, S. 244-245.

Raum unwahrscheinlich.⁸⁰ Spätestens bei der Einziehung des Stichkappengewölbes im 16. Jahrhundert kann es keine innen gelegene Treppe mehr gegeben haben. Die Neuverputzung der Südostecke, ob nun nach dem Abriss eines Kamins, einer Treppe oder eines anderen Bauteils, wird im Zuge dieses Umbaus geschehen sein. In jedem Fall muss es einen Zugang zum oberen Stockwerk gegeben haben; wenn eine innen gelegene Treppe ausgeschlossen wird, muss von einer außen angebrachten Freitreppe ausgegangen werden. Damit bleibt die Möglichkeit einer Fortsetzung des Zyklus im ersten Stockwerk bestehen. Tatsächlich waren hochgelegene Wohn- und Repräsentationsräume meistens durch vorgelagerte Freitreppen zugänglich und auch die Enge des Raumes macht eine Außentreppe wahrscheinlich, Innentreppen finden sich meist nur in großräumigen Gebäuden.⁸¹ Auch von einer Außentreppe haben sich heute jedoch keine Spuren mehr erhalten. Die Fortsetzung des Freskos im ersten Stock auszuschließen, indem mit der grundsätzlichen Abgeschlossenheit des ‚Epen Raumes‘ argumentiert wird, ist nicht stichhaltig, weil der Iwein-Raum am Anfang dieser postulierten Tradition steht, die daher noch nicht verbindlich gewesen sein kann.⁸² Es handelt sich bei dem Iwein-Gebäude aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Saalgeschossbau, das Iwein-Zimmer im Untergeschoss hatte darin die Funktion eines Versammlungsraumes, über dessen genaue Nutzung nur spekuliert werden kann. Masser spricht von einem ‚Herrenzimmer‘, worunter er eine beheizbare Trinkstube versteht, in der Gäste empfangen wurden⁸³. Es ist anzunehmen, dass sich im Obergeschoss ein weiteres repräsentatives Zimmer mit einer mindestens gleichwertigen – wahrscheinlich aber noch reicheren - Ausstattung befand. Die geringe Größe des ‚Saals‘ ist zwar auffällig, kann aber sowohl durch die baulichen Vorbedingungen bestimmt sein als auch mit dem Bedürfnis nach einem leichter heizbaren ‚Wintersaal‘ zusammenhängen, was auch die wenigen und kleinen Fenster erklärt.

Das Leben auf einer Burg war, besonders im Winter, unwirtlich und beengt. Ein späterer Besitzer der Burg Rodenegg, Oswald von Wolkenstein, klagt hinsichtlich einer anderen seiner Südtiroler Burgen (Hauenstein) über die Freudlosigkeit, Enge und fehlende Ablenkung.⁸⁴ Vor diesem Hintergrund wird der Wunsch nach ritterlichen Abenteuern verständlich, der sich sowohl an autobiografischen als auch an literarischen Quellen der Zeit ablesen lässt. Auch Kreuzzüge waren willkommene Anlässe, dem

⁸⁰ Hörmann 2003, S. 38.

⁸¹ Böhme/ Friedrich/ Schock-Werner 2004, S. 244, 286.

⁸² Rushing 1995, S. 31; Ott/ Walliczek 1979, S. 481

⁸³ Masser 1983, S. 178.

⁸⁴ Durch Barbarei, Arabia (44), S. 120-122, 358-359.

eigenen Lebensalltag zu entfliehen. Bereits am ersten Kreuzzug sollen 7000 bis 10000 Ritter teilgenommen haben, obwohl oftmals der Verkauf des gesamten Eigenbesitzes nötig war, um eine solche Reise finanzieren zu können.⁸⁵ Das ritterliche Leben und die darin zu bestehenden Abenteuer - *aventure* – sind Thema des Romans Hartmanns von Aue und des Freskos im Iwein-Zimmer von Rodeneck.

3. Der Roman und sein Autor

Hartmann von Aue wird in keinen außerliterarischen Quellen genannt, sein Lebenslauf ist ein Philologenkonstrukt, das aus Selbstnennungen in Pro- und Epilogen, innerliterarischen Anspielungen auf historische Begebenheiten und Aussagen anderer Autoren über Hartmann zusammengesetzt ist. Die Biografie Hartmanns von Aue ist, wenn auch in weiten Teilen ungesichert, so doch in den grundlegenden Punkten nahezu unangezweifelt: Hartmann ist um 1170 geboren, sein Sprachidiom verrät ihn als Schwabe. Selbstaussagen finden sich in fast jedem seiner Werke. Er bezeichnet sich selber - unter anderem im *Iwein* - als *rîter* und als *dienstman*, „*der geleret was unde ez an den buochen las*“⁸⁶, was um 1200 auf eine Ausbildung in einer Klosterschule hinweist und Lateinkenntnisse meint. Da die Romane Hartmanns deutsche Übersetzungen von französischen Vorlagen sind, ist auch die Kenntnis des Französischen vorauszusetzen.⁸⁷ Die Selbstbezeichnung als *dienstman* definiert Hartmann als Ministeriale.⁸⁸ Wer der Dienstherr Hartmanns von Aue war ist unklar, als Auftraggeber seiner Werke kommen die Zähringer, die Staufer und die Welfen in Frage, sie alle gehören der Reicharistokratie an und haben gute Kontakte zum französischen Sprachraum (hätten also die französischen Romane, welche die Vorlagen für Hartmann waren, beschaffen können).⁸⁹ Der *Iwein* ist Hartmanns zweiter Artusroman nach dem

⁸⁵ Böhme 1999b, S. 56.

⁸⁶ *Iwein*, Vers 21-30.

⁸⁷ Ob Hartmann tatsächlich neben Französisch und Deutsch auch Latein lesen und schreiben konnte und – obwohl ein Ritter - in seiner Freizeit Bücher gelesen hat, ist letztendlich nicht zu überprüfen. Seine literarischen Werke legen eine hohe Bildung nahe. „Ritter und Gelehrter, miles und clericus, sind gegensätzliche Begriffe; ihr Zusammenfallen ist fast ein Paradox [...]. Ein Ministeriale, der lesen und schreiben konnte und der Lateinisch verstand, muß jedenfalls um 1200 und noch lange darüber hinaus eine Ausnahmeerscheinung gewesen sein.“ Brunner 1997, S. 193; Cormeau/ Störmer 1993, S. 67-70; Bumke 1979, S. 71.

⁸⁸ Diese soziale Stellung legen auch Totenklagen Hartmanns auf einen unbekannten Dienstherrn nahe. Cormeau/ Störmer 1993, S. 28-29, 36.

⁸⁹ Berthold IV. von Zähringen starb 1186, Welf VI. von Altburg-Ravensburg starb 1191. Ausführlich hierzu Wolf 2007, S. 35-41; Brunner 1997, S. 193.

Erec, beide Romane sind Übersetzungen französischer Vorlagen von Chrétien de Troyes und begründen das Genre in Deutschland. Anders als im anglo-normannischen Raum hat die Artushistorie in Deutschland keinen historisch-dynastischen Bezug; auch wenn die vorgestellten Figuren als realhistorische Personen verstanden wurden, so verortete sich ihre Geschichte doch als marginale Erscheinungen ferner Länder und spielte in der eigenen Vergangenheit keine Rolle. Die französischen Texte waren Accessoires der Hofkultur, durch sie wurden Fachtermini und ritterliche Ideale importiert. Die Romanhelden wurden zu halbfiktionalen Idealmustern einer eigenen deutschen Hofkultur umgedeutet.⁹⁰ Wie auch – zumindest der eigenen Aussage nach – Hartmann selber, waren die Protagonisten Ritter. Wie bereits erwähnt ist der Terminus mehrdeutig, weil er sowohl als reine Berufsbezeichnung den unfreien und lehensrechtlich Abhängigen bezeichnen kann, als auch im ideologisch-überhöhten Sinne ein militärisch-kulturelles Phänomen beschreibt. Der ‚Ritter‘ ist auch der Leitbegriff einer höfischen Ideologie.

3.1. Das literarische Konzept des idealen Ritters

Nachdem bis ins 12. Jahrhundert die Kirche das Kriegshandwerk moralisch verurteilt hatte, ändert sich die Situation mit dem Beginn der Kreuzzüge grundlegend. Zum einen ist der Kreuzzug ein dezidiert christlicher Krieg im Namen Gottes und wird von kirchlicher Seite betrieben. Zum anderen wächst der Bedarf an Kämpfern, weil die Kreuzzugsbewegung einen immensen Verschleiß an kriegsfähigen Männern mit sich brachte; tatsächlich kann man das Aussterben ganzer Adelsfamilien mit den Kreuzzügen in Verbindung bringen. Seit Papst Urban II. wird die Kreuzzugsidee verstärkt an die Konzeption eines christlichen Ritters, an die Idee der *militia christi* geknüpft, Hof und Rittertum sind nun eng an Kirche und Christentum gebunden.⁹¹ Diese Annäherung wird sowohl von kirchlicher als auch von weltlicher Seite betrieben; nachdem Bernhard von Clairveaux mit seinem Traktat *De laude novae militiae* die ideologische Basis des ‚christlichen Ritters‘ geschaffen hatte, propagierte auch Barbarossa eine *unio* von Kaisertum und Ritterschaft.⁹² Seit dem späteren

⁹⁰ Wolf 2007, S. 43.

⁹¹ Wolf 2007, S. 13. Ausführlich über den Gottesfrieden und die Umdeutung des kriegerischen und von kirchlicher Seite abgelehnten Ritters zum christlichen Friedenskämpfer Fleckenstein 2002, S. 101-107.

⁹² Wolf 2007, S. 13; Cormeau/ Störmer 1993, S. 65.

12. Jahrhundert wurde der ‚ideale Ritter‘ Gegenstand der Dichtung, das neue Konzept eines besseren Menschen wurde in moralphilosophischen und adelspädagogischen Schriften formuliert und beeinflusst die Personenschilderung der zeitgenössischen Chronistik.⁹³ Der literarisch formulierte Idealritter kämpft nicht allein für Gott, sondern vereint eine Vielzahl von (Herrscher-)Tugenden, die Elemente der höfischen Kultur sind; dies sind vor allem *rehte*, *milte*, *staete* und – ihnen übergeordnet – *maze*⁹⁴, sowie auch das höfische Erscheinungsbild, Zucht, Heiterkeit, Mut, Kampfeskraft und –wille.⁹⁵ Durch diese Tugenden gelangt der Ritter zu *êre*, diese meint das Ansehen in der Gesellschaft und ist das Ziel eines jeden Ritters (*êre* ist also äußerlicher aufgefasst als der neuhochdeutsche Begriff der ‚Ehre‘, der ja auch ein inneres Befinden beinhaltet). Indem der Ritter vermehrt an Tugend- und Verhaltensnormen anstelle der geburtsständischen Herkunft gemessen wurde, entwickelte sich der ‚Tugendadel‘: edles ist adeliges Verhalten; kurz um: wer edel ist, ist adelig und der ‚edle Adelige‘ ein Epitheton ornans.⁹⁶ Das System des Tugendadels erlaubt – zumindest in der Literatur – ein Aufweichen der starren gesellschaftlichen Schichten. (Im ‚Erec‘ heißt es: „*sus ist ez mir unmaere: swer dîn vater waere; sô edelet dich din tugent sô daz ich dîn bin ze herren vrô*“⁹⁷.) Sich als Ritter zu definieren gab einem Ministerialen die Möglichkeit, sich unter Gesichtspunkten des höfischen Verhaltens und Lebensstils mit dem Hochadel gleichgestellt zu fühlen. (Die Mäzene der höfischen Literatur sind aber dem Hochadel zuzurechnen und entstammen nicht der Schicht der Ministerialen.⁹⁸) Der ritterliche Verhaltenskodex bezieht sich auf christliche Gebote, deutet sie jedoch höfisch um; es ist dies kein grundsätzlich neues ‚Programm‘ der Zeit, sondern geht auf spätantike Adelsvorstellungen zurück und wurde bereits im Frühmittelalter in Heiligenviten vorformuliert.⁹⁹ Die Distanz zwischen dem literarisch formulierten Ideal und der mittelalterlichen Wirklichkeit war freilich immens. Hartmann von Aue hat zur

⁹³ Zotz 2002, S. 188-189.

⁹⁴ Diese Kernbegriffe der ritterlich-höfischen Ethik lassen sich in einer neuhochdeutschen Übersetzung kaum in ihrer ganzen Bedeutung fassen; wörtlich übersetzt bedeuten sie Gerechtigkeit oder Rechtschaffenheit (*rehte*), Güte, Gnade und Wohltätigkeit (*milte*), Beständigkeit und Festigkeit (*staete*). Die *maze* ist die Fähigkeit alle anderen Tugenden ‚im rechten Maß zu halten‘ – die Mäßigung.

⁹⁵ Zotz 2002, S. 188-189.

⁹⁶ Ausführlich über die Bedeutung des Begriffs sowie die Entwicklung des Tugendadels Lubich 2006, S. 247-289.

⁹⁷ So aber ist es mir gleichgültig wer dein Vater sein mag, deine Tapferkeit adelt dich dergestalt, dass ich mich freue, dich zum Herren zum haben. Erec, Vers 4456-4459.

⁹⁸ Ausführlicher hierzu mit Nennung der Forschungsentwicklung und –lage Hechberger 2004, S. 97.

⁹⁹ Ausführlich über das literarische Konzept des idealen Ritters bei Hartmann von Aue sowie den Anteil christlicher Normvorstellung an derselben Haupt: 2006, S. 186-190; Cormeau/ Störmer 1993, S. 60.

Ausformulierung und Vermittlung dieses Konzepts mit seinen Romanen beigetragen, in seinem ersten Roman ‚Erec‘ (1170) beschreibt er den perfekten Artusritter (Gawein):

*Vil ritterlichen stuont sîn muot:
An im enschien niht wan guot,
rîch edel was er genuoc,
sîn herze niemen nît entruoc.
Er was getriuwe
Und milte âne riuwe,
staete unde wol gezogen,
sîniu wort unbetrogen,
starc schoene und manhaft.
An im was aller tugende kraft.
Mit schoenen zûhten was er vrô.
Der wunsch hete in gemeistert sô,
als wirz mit wârheit haben vernomen,
daz nie man sô vollekomen
ans kûnec Artûses hof bekam.*

Er war ritterlichen Geistes;
er hatte nur gute Eigenschaften,
er war reich und edel.
Niemandem war er feindlich gesinnt,
Er war zuverlässig und freigebig,
ohne dass es ihn hinterher gereut hätte,
er war beständig und von guten Manieren,
seine Worte waren wahrhaftig,
er war stark, schön und ansehnlich.
Er war der Inbegriff der Vollkommenheit,
er war heiter und beherrschten Gemüts.
Die Vollkommenheit hatte ihn so geschaffen,
wie wir es als sichere Wahrheit gehört haben,
dass niemals ein so vollkommener Mann an
den Hof des König Artus gekommen war.¹⁰⁰

Der Bezugspunkt des literarischen Ritters ist der Artushof, Ort des Friedens, beständiger *vreude* und des Festes, auf welchem der immense Reichtum von Gastgeber und Gästen zur Schau gestellt wird und der außerdem Anlass zu Jagd und Turnier, Musik und Dichtervortrag bietet.¹⁰¹ Das Fest und der Hof sind Handlungsaufakt und Ausgangspunkt des Artusromans und deuten an, worin die Attraktivität lag, einen Repräsentationsraum mit einem Ritterfresko auszustatten. Es ist sicher kein Zufall, dass auch der zweite Iwein-Zyklus (im Hessenhof in Schmalkalden, etwa eine Generation später) im Ministerialen-Milieu zu verorten ist¹⁰²: Curschmann argumentiert, dass die altadeligen Familien die mündlich tradierte Stoffe der Heldensage bereits für sich adaptiert hatten und die neu aufstrebende Ministerialenschicht nach einem ähnlichen Identifikationsangebot suchte, mit dem sie sich bei gleicher Repräsentativität doch vom Altadel absetzen konnte. Während sich der Altadel auf als realhistorisch begriffene Sagen bezog und ihre Legitimation auf Vorfahren, Erfolge und Tradition der großen Helden der Geschichte gründete, beanspruchte die Ministerialität eine junge literarische Gattung für sich, die ihren Schwerpunkt nicht auf historische sondern inhaltliche Wahrheit setzte.¹⁰³

¹⁰⁰ Erec, Vers 2730-2744.

¹⁰¹ Haupt 2006, S. 177-179.

¹⁰² Masser 1979, S. 396.

¹⁰³ Curschmann 2007, S. 450-451.

3.2. Die frühe *Iwein*-Rezeption und der älteste, höfische Fresken-Zyklus

Der *Iwein* war ein besonders beliebter Roman, was sich an der sehr guten Überlieferungssituation ablesen lässt; es sind 32 Handschriften und Fragmente erhalten, womit der ‚Iwein‘ zu den am dichtesten überlieferten Artusromanen überhaupt gehört.¹⁰⁴ Das Überlieferungsprofil weist eindeutig auf den Süden des deutschen Sprachraums. Obwohl die Auftraggeber Hartmanns unbekannt sind (siehe oben), sei an dieser Stelle auf die engen Verbindungen zwischen den Herren von Rodank und den Staufern hingewiesen, durch die sich die Vermittlung des Romans an die Auftraggeber des Freskenzyklus erklären ließe.¹⁰⁵ Der *Iwein* wird vor oder um 1203 datiert.¹⁰⁶ Er wurde erstaunlich schnell rezipiert und bereits kurz nach 1200 in den Kanon der mittelalterlichen Literatur aufgenommen.¹⁰⁷ Es ist dies das einzige Werk Hartmanns, das mehrfach bildlich dargestellt worden ist; darüber hinaus gibt es nur die bildliche Darstellung einer einzelnen Figur aus dem *Erec*.¹⁰⁸ Neben dem Rodenegger Freskenzyklus gibt es Fresken in Schmalkalden (Mitte des 13. Jahrhunderts), eine Einzeldarstellung auf dem Maltererteppich in Freiburg (um 1320-1330), Fresken auf der Burg Runkelstein bei Bozen (zwischen 1400 und 1413) und weitere Fresken auf Burg Grafenstein (14. oder 15. Jahrhundert).¹⁰⁹

Lange galt das Iwein-Fresko als „das älteste Beispiel profaner Wandmalerei des Mittelalters im deutschsprachigen Raum überhaupt.“¹¹⁰ Diese Beschlagwortung ist zu gewagt formuliert; obwohl es sich um eines der frühesten erhaltenen profanen Fresken im deutschsprachigen Raum handelt, stellt es keine Initialzündung dar. Es hatte zum Zeitpunkt der Entstehung bereits andere profane Fresken gegeben; einige Beschreibungen von Historiendarstellungen sind überliefert.¹¹¹ 1990 wurde in der

¹⁰⁴ Obwohl aus der Zeit vor 1200 keine *Iwein*-Handschrift erhalten ist. Wolf 2007, S. 10.

¹⁰⁵ Wolf 2007, S. 17.

¹⁰⁶ Die Datierung des Romans ergibt sich aus einer Erwähnung im „Parzival“ Wolfram von Eschenbachs. Wolf 2007, S. 70-71.

¹⁰⁷ Hartmann wird von Gottfried von Straßburg in dessen Dichterkatalog im *Tristan* (Vers 4621–4637), sowie auch im *Parzival* (143,21-25) Wolframs von Eschebach genannt. Anspielungen auf seine Romane finden sich bei Thomasin von Zerclaere in *Der Welsche Gast* (1215-1216), im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg (1210-1220), in *Diu Crône* Heinrichs von Türlin (um 1230), im *Alexander* und im *Willehalm von Orlens* Rudolfs von Ems (nach 1230).

¹⁰⁸ Cormeau, Störmer 1993, S. 229.

¹⁰⁹ Wolf 2007, S. 771-72.

¹¹⁰ Mackowitz 1985, S. 49.

¹¹¹ Besonders ausführlich beschreibt der Mönch Ermoldus Nigellius 826 oder 828 die Fresken im Saal der karolingischen Reichspfalz in Ingelheim, welche die römische Geschichte bis hin zu Kaiser Karl dem Großen und Pippin darstellen. Er beginnt: „[a]ber des Königes Haus erglänzet von mancherlei Bildwerk, [m]enschliche Thaten gar groß preisend mit geistvoller Kunst.“ (Buch IV., Vers 245-246). Auch in einem Saal im Obergeschoss der Pfalz Heinrichs I. in Merseburg hatte sich ein Wandbild gefunden,

Gamburg in Baden-Württemberg ein Palas mit spätromanischer Ausmalung freigelegt, jedoch sind diese wahrscheinlich später, erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden; eine endgültige Datierung steht noch aus. Da der Erhaltungszustand des Gamburger Freskos nur mangelhaft ist, ist die inhaltliche Deutung durch massive Fehlstellen stark erschwert; jedoch ist zumindest für einen Teil des Freskos (Südwand) eine Romanvorlage – der Lancelot Roman, ebenfalls nach einer französischen Vorlage Chrétien de Troyes – vorgeschlagen worden (Abb. 8, 9).¹¹² Der Iwein-Zyklus ist der erste, der mit Sicherheit einen Roman zum Bildthema hat. In diesem Zusammenhang muss auch auf die nur unwesentlich jüngere Erec-Krone hingewiesen werden (2. Viertel des 13. Jahrhunderts); obwohl ein Beispiel der Goldschmiedearbeit und nicht der Wandmalerei, bietet sie doch ebenfalls eine zyklische Illustration eines Romans Hartmanns von Aue. Auch die Erec-Krone stellt nur die erste Romanhälfte dar und obwohl sicherlich keine direkten Beziehungen zwischen den beiden Werken bestehen, postuliert Mühlemann eine gemeinsame ikonografische Tradition und ‚dieselbe Sprache‘.¹¹³ Die frühesten (erhaltenen) profanliterarischen Bildzeugnisse Europas sind die Roland-Kapitelle der Abteikirche Sainte-Foy in Conques die ca. 1100 entstanden sind. Sie stellen Zweikampf-Szene vor, deren Ikonografie jedoch so allgemein ist, dass sie unter Umständen erst nachträglich auf den Rolandstoff bezogen worden sind (siehe unten, Abb. 33).¹¹⁴

Die Herren von Rodenegg greifen in der Freskierung des Iwein-Zimmers um 1200 auf ein Ausstattungsmuster zu, welches vor allem durch Königspfalzen etabliert worden war und vergewisserten sich dadurch einer „Teilhabe an der Macht jener Schicht, die das Reich verkörpert [... und dieses] Streben nach Machtteilhabe wurde durch

welches seinen Sieg über die Ungarn im Jahre 933 zum Thema hatte. Die in diesem Kontext mehrfach angeführte Beschreibung der Bibliothek der Kaiserpfalz Friedrich Barbarossas im französischen Hagenau von Gottfried von Viterbo (ca. 1180) ist aber etwas zu vage um eindeutig auf ein Fresko zu verweisen: „*Cesaris auctorum sibi scrinia sunt meliorum. Si petis hystorias, conferet aula forum.*“ Sturlese übersetzt zu frei: „[d]ie Bücherschränke des Kaisers sind voll der besten Autoren der Antike und der Patristik. Wenn du die Geschichte lernen willst, bietet dir der Saal Fresken.“ Des Weiteren liegen jüngere Überlieferungen für die Wartburg vor. Lobgedicht auf Kaiser Ludwig und Elegien an König Pippin, Buch IV, Vers 245-282, S. 80. Schubert 1990, S. 181; Sturlese 1993, S. 247-248; Originaltext zitiert nach Hs. Paris, nat. nouv. acq. lat. 229, Böhme 1999a, S. 268.

¹¹² Hier ist jedoch einschränkend anzumerken, dass die postulierte Motiv-Parallele einzig in der bildlichen Darstellung eines Karrens besteht, der auch im Roman eine Rolle spielt, sich jedoch durch keinerlei besondere Merkmale auszeichnet, und dass die vermeintliche Lancelot-Szene keinen inhaltlichen Zusammenhang mit den anderen Fresken des Raumes (Nord- und Ostwand, wahrscheinlich historische Kreuzzugsdarstellungen) hat. Fabritius 2000, S. 253-264.

¹¹³ Mühlemann 2002, S. 201-202. Über die Anordnung und Auswahl der Erec-Szenen S. 225-234; über inhaltliche und formale Parallelen und Unterschiede der Erec-Krone und des Rodenegger Zyklus S. 236-246.

¹¹⁴ Ott 2002, S. 173-174.

Kategorien der Baukunst ausgedrückt.“¹¹⁵ Einen Roman anstelle einer historischen Darstellung zum Bildthema zu machen, war etwas völlig Neues. Die legitimierende Grundlage hierfür war durch die vorgebliche didaktische Funktion von Wandbildern gegeben, wie sie Thomasîn von Zerclaere (Domherr am Hofe des Patriarchen von Aquileia, Wolfger von Erla) 1215/1216 in seinem Lehrgedicht *Der Welsche Gast* beschreibt: die *aventiure* wird als Vorbild verstanden, die in bildhafter Form auch für diejenigen wirksam werden kann, die illiterat sind¹¹⁶. 1214 oder 1215 besuchte Konrad von Rodank den Patriarchen von Aquileia, so dass auch ein direkter Kontakt mit Thomasîn von Zerclaere durchaus denkbar ist.¹¹⁷

4. Das Verhältnis von Text und Bild

Für die Analyse des Iwein-Freskos ist nicht allein der Umstand entscheidend, dass die Herren von Rodeneck sich für den *Iwein* als Bildthema entschieden haben, sondern auch wie der Text bildlich umgesetzt wurde (Abb. 10-23¹¹⁸). Aus einem Text-Bild-Vergleich ergibt sich ein Deutungszugang, der das Textverständnis der Auftraggeber verständlich macht und dadurch die Frage beantworten hilft, warum der *Iwein* als Fresken-Thema gewählt wurde. Wenn bisher vom Auftraggeber als Initiator des Freskenzyklus gesprochen wurde, deutet sich ein Problemkomplex an: während die Themenauswahl sicher auf den Auftraggeber zurückgeht und die Ausführung einem unbekannten Maler zuzuschreiben ist, bleibt ungewiss, wie viel der schöpferischen, konzeptionellen Leistung ersterem oder letzterem zugesprochen werden kann. Im Folgenden ist daher der Begriff des ‚Künstlers‘ gewählt, der zwischen ausführendem Maler und Schöpfer changiert. Da das Fresko im Detail die Vertrautheit mit dem

¹¹⁵ Böhme 1999a, S. 103-104.

¹¹⁶ *die âventiure die sint guot [...] swer niht vürbaz kann vernemen, der sol dâ bî ouch bilde nehmen [...] sô sol der ungelêre man diu bilde sehen, sît im niht diu schrift zerkennen geschiht. daz selbe sol tuon ein man der tiefe sinne niht verstên kann, der sol die âventiure lesen [...] wan er vindet ouch dâ inne daz im bezzert sîne sinne [...] er sol volgen der zuht lêre und sinne unde wârheit.* - Die *aventiuren* sind gut. Wer nicht mehr [von ihnen] vernemen kann, der soll auch die Bilder zur Hilfe nehmen. So soll ein ungebildeter Mann sich die Bilder ansehen, da er er nicht lesen kann. Das gleiche soll auch derjenige tun, der den tieferen Sinn nicht erfasst, der soll die *aventiure* lesen, denn er findet darin Charakterbildendes, er soll des Anstands Lehre, Sinn und Wahrheit nacheifern. *Der Wälsche Gast*, Vers 1089-1117. Neuhochdeutsche Übersetzung vom Verfasser.

¹¹⁷ Curschmann 2007, S. 451-454.

¹¹⁸ Da die Leserichtung des Freskos von rechts nach links verläuft, wird der formale Zusammenhang der Szenen bei einer inhaltlich-chronologischen Wiedergabe der Einzelszenen zwangsläufig gerstört. Die Abbildungen 10, 11 und 12 geben deswegen jeweils die gesamte Wand und damit auch den originalen Szenenzusammenhang wieder.

Roman verrät und der sensiblen Einpassung in den Raum u.a. höfische Deutungsmuster zugrunde liegen (siehe unten), scheint es naheliegend weite Teile der künstlerischen Konzeption dem Auftraggeber zuzusprechen.

Das Rodenegger Fresko ist wie erwähnt unvollständig, wobei eine letzte Szene auf einem eingebauten Kamin wahrscheinlich ist. Die Annahme dieser letzten Szene ergibt sich aus der Struktur des Romans: wie bereits *Erec*, der erste Artusroman Hartmanns von Aue und des deutschen Sprachraumes insgesamt, weist auch der *Iwein* eine Struktur auf, die als Doppelwegstruktur oder als Doppelter Kursus bezeichnet wird. Nach diesem Schema ist die Handlung in zwei typologisch aufeinanderbezogene Hälften geteilt (Grafik V Doppelter Kursus): Ausgangspunkt ist der Artushof, von diesem aufbrechend durchläuft der Held in der ersten Hälfte des Romans verschiedene Abenteuer, die zunächst in Erfolg münden: er heiratet eine adelige Dame, gewinnt ein Land und feiert ein großes Fest. Direkt im Anschluss unterläuft dem Helden jedoch ein eklatanter Fehler, weil ihm noch das rechte Maß der Dinge fehlt. Dieser Fehler führt zu einem absoluten Ehrverlust und hat einen radikalen gesellschaftlichen Abstieg zur Folge. In der zweiten Hälfte des Doppelwegs besteht der Held erneut eine Reihe von - dieses Mal anspruchsvolleren - Abenteuern, die inhaltlich direkt auf Geschehnisse der ersten Romanhälfte sowie auch sein Fehlverhalten bezogen sind und in welchen er einen entscheidenden Lernprozess durchläuft. Dadurch erlangt er seine Ehre wieder und wird am Ende als gereifter und idealer Ritter versöhnt mit seiner Frau über sein Königsreich herrschen. Damit ist die Idee des Doppelwegmodells die einer ethisch-moralischen Entwicklung. Die Ausdeutung eines solch typologisch aufgebauten Modells ist dem Zeitgenossen durch christliche, typologische Deutungsmodelle vertraut. Hartmann geht es nicht um Vorprägung und Ausprägung, sondern darum, Schwächen und Fehler der ersten Romanhälfte in der zweiten Romanhälfte zu revidieren; aber wie auch in der christlichen Typologie wird im Artusroman die zweite Romanhälfte als Deutung und Steigerung der unvollkommenen Ereignisse der ersten verstanden, die sich erst im Handlungsverlauf erklären.¹¹⁹

Im *Iwein* schließt die erste Romanhälfte mit der Hochzeit mit Laudine, als verheiratetes Paar herrschen Iwein und Laudine in diesem vorläufigen Happy End über ihr gemeinsames Reich. Der Umbruch ereignet sich, als Iwein nach der Hochzeit zu einer *aventiure*-Fahrt aufbricht und nicht innerhalb der gebotenen und vereinbarten Jahresfrist zu seiner Frau zurückkehrt. Damit gefährdet er nicht nur seine Ehe, sondern kann auch

¹¹⁹ Wolf 2007, S. 45-46.

die Sicherung seines Reiches nicht gewährleisten und versagt somit sowohl im privaten als auch im öffentlichen Bereich. Es schließt dann der zweite Teil des Doppelwegs an. Aus dieser Romanstruktur ergibt sich stimmig, den Freskenzyklus am Ende der ersten Romanhälfte ab- oder zu unterbrechen. Die Hochzeit zwischen Laudine und Iwein gezielt nicht darzustellen (obwohl der Platz dafür vorhanden gewesen ist) mutet hingegen äußerst unwahrscheinlich an. Auch wenn von einer weniger textgebundene Deutung des Freskos ausgegangen wird, ist vor dem Hintergrund mittelalterlichen Literaturverständnisses nicht davon auszugehen, dass ein Auftraggeber - der den Roman offensichtlich wert schätzte - diesen radikal umdeutet und nur wenige Jahre nach der Entstehung des Romans bereits eine gänzlich neue Version der Erzählung schafft (die zudem keinerlei Vorbilder, Parallelen oder Fortsetzungen kennt). Auch die Annahme, dass nur eine unvollständige literarische Vorlage bekannt war, ist falsch: indem Iwein im Fresko als Wappentier einen Löwen auf dem Schild trägt, ist er als ‚Löwenritter‘ gekennzeichnet. Diesen Beinamen erhält er aber erst in der zweiten Romanhälfte. Im Fresko ist der Löwe mehr als nur Wappentier, er ist ein Symbol, aber ohne die Kenntnis der Löwenepisode kann der Künstler nicht von diesem Symbol- oder Wappentier Iweins gewusst haben.¹²⁰ Im Roman wird Iwein erst am Ende als Löwenritter erkannt, bis dahin werden ‚Iwein‘ und ‚Löwenritter‘ als zwei voneinander getrennte Figuren wahrgenommen.¹²¹

Aus dem direkten Bild-Text-Vergleich ergibt sich als erstes, dass der Beginn des Romans nicht dargestellt ist und das Fresko den Roman erst ab Vers 979 nacherzählt. Das Fresko ist in elf Szenen gegliedert, welche die Iwein-Handlung der ersten Romanhälfte chronologisch und weitgehend textgetreu wiedergeben (es gibt Auslassungen, aber keine textfremden Ergänzungen). Die Figuren sind durch ockerfarbene Namensinschriften, die meist direkt über ihren Köpfen angebracht sind

¹²⁰ Ott/ Walliczek 1979, S. 477.

¹²¹ Dieser Argumentation widerspricht Masser vehement, die Bezeichnung als ‚Löwenritter‘ sei im Roman ein Beiname Iweins, an keiner Stelle wird erwähnt, dass der Löwe auch als Wappentier fungiert. Löwen seien gerade aufgrund ihres hohen Symbolgehalts besonders beliebte Schildverzierungen und der abgebildete Iwein-Schild des Freskos vermöge „nicht die Beweislast zu tragen“, dass der Auftraggeber den gesamten Roman gekannt haben müsse. Trotz der allgemeinen Beliebtheit des Löwen als Wappentier im Mittelalter wäre es aber doch ein großer Zufall, wenn ausgerechnet der ‚Ritter mit dem Löwen‘ einen Löwenschild trüge, ohne dass der Beiname bekannt gewesen sei. Zudem besteht wirklich keinerlei Grund zu der Annahme, dass die Herren von Rodank zu einem Zeitpunkt, an dem der Roman seit vielen Jahren abgeschlossen war, nur ein Fragment gekannt haben sollten und keinerlei Zugang zu einer vollständigen Quelle gehabt hätten. Insgesamt ist der Einspruch Massers wohl eher seinem Anliegen geschuldet das Fresko sehr früh, auf 1205, zu datieren; mit dieser frühen Datierung wäre der Spielraum der Vermittlung des erst 1203 entstandenen Romans tatsächlich knapp bemessen und die Verbreitung einer fragmentarischen Textfassung wahrscheinlicher. Masser 1983, S. 181-182 (Fußnote 18).

eindeutig identifizierbar; sie sind als ‚Ywain‘, ‚Aschelon‘, ‚Lavdina‘ und ‚Lvnetā‘ gekennzeichnet.¹²² Die Szenenabgrenzung ist eindeutig; zwischen den Szenen 1 und 2, 5 und 6 sowie 8 und 9 gibt die Raumecke die Szenentrennung vor. Das Fresko nimmt sowohl auf die Raumecken als auch auf den Türbogen und die Fenster Rücksicht; niemals werden die architektonischen Gegebenheiten des Raumes ignoriert. Dies liefert auch einen eindeutigen Hinweis, dass sowohl die Fenster als auch die Türöffnung original (bzw. älter als das Fresko) sind. Die Szenen der Nordwand, die in der Natur stattfinden, sind durch die Bäume zwischen den Szenen 2, 3 und 4 von einander abgegrenzt, wobei die Szenengrenzen vielfach durch das Hinein- bzw. Zurückragen von Iweins Pferd in die vorhergegangene Szene überspielt werden. Die Kampfszenen 4 und 5 gehen am stärksten formal (wie auch inhaltlich) ineinander über. Die Szenen 6 bis 11 geben Geschehnisse in der Burg Askalons wieder und sind durch jeweils unterschiedliche, gemalte Architekturelemente getrennt, die teilweise handlungsrelevant sind (das herabfallende Tor am rechten Rand der Szene 6, der Turm mit dem Fenster am rechten Rand von Szene 9), zum größten Teil aber bloße Architekturfragmente sind, welche die jeweilige Szene rahmen und bedingt den Bildraum definieren. Am Bettvorhang der Szene 10 wird deutlich, wie der Künstler spielerisch den handlungsrelevanten Vorhang mit der schematischen Säule verbindet, also die formal relevanten Bildelemente mit inhaltlichen Momenten verknüpft. Dem Künstler gelingt es, die Szenen im Sinne einer eindeutigen Lesbarkeit deutlich voneinander abzugrenzen, sie dabei aber derart zu verklammern, dass das Bildkontinuum gewährleistet ist, beispielhaft sind hier die Überlappungen zwischen Szene 2 und 3: der um den Baum geschlungene Pferdehals oder die Kuppel über der Begräbnisstätte, welche die Zäsur zwischen Szene 9 und 10 überspielt. Insgesamt hat die Architekturdarstellung Verweischarakter, ihre einzelnen Bestandteile bilden kein zusammenhängendes Größeres. Der Charakter des Bauwerks ist für den Künstler nicht von Interesse – Materialien, bestimmte Bauformen oder Details der Inneneinrichtung sind nicht erkennbar. Einzig die Zinnen auf der Burg und die Kapitelformen verweisen auf einen anspruchsvolleren Bau. Immerhin beschreibt der Text die Burg, die den Handlungsraum der Szenen 6 bis 11 bietet als die schönste Burg, die Iwein jemals sah – sie ist noch eindrucksvoller als diejenige des König Artus: *„hoch vest unde wît, gemâlet gar von*

¹²² Die Namen begegnen in bayrischer Schreibweise, wie sie für die Gegend und Zeit des Freskos zu erwarten ist. Von der Ausformulierung und Schreibweise der Namen kann nicht auf die Textvorlage, also auf einen bestimmten Überlieferungszeitpunkt des Iwein, geschlossen werden. Curschmann 2007, S. 448.

*golde*¹²³. Dass diese (Gold-)Bemalung eine Innenraumausstattung meint, geht nicht aus dem Text hervor; dennoch knüpft Rodenegg mit seinem Freskenzyklus an die Idealburg des Brunnenritters an. Der Innenraum der Burg ist nicht dargestellt, wie überhaupt das Interesse für eine räumliche Darstellung des Hintergrundes eher gering ist. Die Handlung ereignet sich in einem Richtungszug von rechts nach links, andere Bewegungsrichtungen oder ein wie immer gearteter Tiefenzug sind nicht vorhanden. Das Bemühen um eine dreidimensionale Darstellung begegnet nur in Details, wie dem um den Baum geschlungenen Pferdekopf in Szene 3. Was als räumliches Hintereinander gemeint ist, begegnet als Übereinander. Die gelb-rote Doppellinie, die das Fresko nach unten hin abschließt, dient den Figuren als Boden und Standfläche. Das Dargestellte ereignet sich auf einer Vordergrundbühne vor weißem Hintergrund.

Die erste Szene (Abb. 13) befindet sich auf der Ostwand neben der Eingangstür, der Erhaltungszustand ist schlecht. Erkennbar ist eine große stehende Figur im Torbogen eines Turmgebäudes, die in die Richtung des Erzählflusses – vom Betrachterstandpunkt aus nach links – blickt. Sie trägt einen braunen, offenen Mantel, das Innenfutter aus Feh ist zu erkennen¹²⁴. Auf der linken Hand sitzt ein grauer Jagdvogel. Der ausgestreckte rechte Arm, das Gesicht und eine große Fläche links von der Figur sind zerstört. Vom Dach des Turmes schauen drei wesentlich kleinere Köpfe ebenfalls nach links in die Weite, die vorderste Figur beugt sich aus dem Turm heraus nach unten. Die Szene wird über dem Türbogen fortgesetzt, es ist vor allem eine Walddarstellung erkennbar, die aus mehreren kreisrunden Baumkronen zusammengesetzt ist; der Wald ist inhaltlich wie architektonisch der ‚Durchgang‘ in einen neuen Raum, er markiert den Szenenwechsel mit dem der Aufbruch ins Abenteuer einhergeht.¹²⁵ Die Szene ist als Aufbruch Iweins von der Burg im Wald Breziljân zu deuten. Diesem geht im Roman jedoch eine ausführliche Vorgeschichte voraus: der Roman beginnt gattungstypisch auf dem Pfingstfest am Artushof, auf dem ein Verwandter Iweins (Kalogrenant) mehreren Artusrittern die Geschichte seines Brunnenabenteuers berichtet. Das Fest ist Innbegriff höfischen Lebens und das Repräsentationsereignis schlechthin.¹²⁶ Im Fresko ist es nicht dargestellt, es ergibt sich eine Überlagerung: das Fresko bildet den idealen Hof und das

¹²³ Sie ist hoch, stark und weiträumig und ganz mit Gold bemalt. Iwein, Vers 1140-1141.

¹²⁴ Szklenar deutet es als Grauwerk. Schupp/ Szklenar 1996, S. 81.

¹²⁵ Masser 1986, S. 136.

¹²⁶ Der Roman schildert minutiös, was zu einem idealen Fest gehört: Geschichten lauschen, die Unterhaltung mit Damen, lustwandeln, tanzen und singen, Musik hören, Zielschiessen, über Liebe und Heldentaten sprechen und im Falle des Königspaares auch schlafen (Vers 60-85).

in ihm stattfindende Fest nicht ab, weil es selber, als Ort der Geselligkeit, die Rahmenhandlung des Romans durch seine reelle Nutzung und Existenz ersetzt und aktualisiert. Der Hof, an dem Kalogrenant die Geschichte des Brunnenabenteuers erzählt, ist nicht (nur) derjenige von Artus, es ist der eigene.

Die Geschichte Kalogrenants ist zunächst die des Scheiterns: er war ausgeritten um Abenteuer – *aventure* – zu suchen. Da der Artushof eine Friedenszeit erlebt, findet dieses zum Selbstzweck statt, ohne etwaige realpolitische Beweggründe. Die *aventure* besteht hier darin, dass er auf einen Waldmenschen trifft, der ihn den Weg zu einem Brunnen weist. Wird der Stein des Brunnens mit Wasser übergossen, bricht ein zerstörerischer Sturm aus und ruft den Brunnenritter Ascalon auf den Plan ruft, der den Unruhestifter angreift um den Wald zu verteidigen. Dass Kalogrenant gegen Ascalon unterliegt, hat einen Ansehensverlust zur Folge, von dem sich auch der jüngere Verwandte Iwein und der Artushof betroffen fühlen. Um den Ehrverlust wieder auszugleichen beschließt Iwein, die gleiche *aventure* zu suchen und durch einen Sieg die Schande der Niederlage Kalogrenants zu tilgen. Sein Aufbruch geschieht heimlich und überstürzt, weil er Artus und den anderen Artusrittern zuvorkommen möchte. Hier begeht Iwein einen Rechtsbruch, indem er sich über den Befehl seines Königs hinwegsetzt. Der verfrühte Aufbruch hat zudem zur Folge, dass der nachfolgende Kampf noch in der Pfingstwoche stattfindet, in der jegliche Kampfeshandlungen verboten sind. Indem das Fresko die Festlichkeiten am Artushof nicht darstellt, ist der Pfingstkontext im Fresko nebensächlich. Weil Iwein den gleichen Weg einschlägt wie Kalogrenant, doppelt sich im Roman die Handlung. Dem Autor ist es möglich, sein Publikum an die bereits bekannte Schilderung von Kalogrenants Abenteuer zu erinnern, Iweins eigene *aventure*-Fahrt wird - bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Handlung von der Kalogrenant-Handlung abweicht - nur sehr verknüpft geschildert.

Im Fresko ist diese Handlungsdoppelung aufgehoben, es wird nur die Iwein-Handlung berichtet, die Vorgeschichte, Kalogrenant, sämtliche Artusritter und Artus selber sind nicht dargestellt. Die Details der *aventure*-Handlung (Szene 1, 2 und 3) entstammen aber der 10 Jahre zurückliegenden Kalogrenant-Handlung (Vers 260); das Fresko greift anachronistisch auf eine vorangegangene Romanpassage zurück. Die Iwein-Episode auf der Burg im Wald Breziljân ereignet sich erst ab Vers 976 (in nur drei Versen), das Fresko lässt den Romanbeginn ersatzlos weg.

Die erste Szene des Freskos schildert den Aufbruch Iweins, der im Roman ohne jedes Handlungsdetail erwähnt wird: *des morgens schiet er von dan*¹²⁷. Die stehende Figur im rundbogigen Portal ist der Burgherr. Er ist an dem Greifvogel erkennbar, dieser entstammt der zurückliegenden Kalogrenant-Handlung und wird in dieser nicht beim Abschied, sondern bei der Ankunft des Ritters erwähnt: *ich reit gegen dem bürgetor: dâ stuont ein rîter vor: er hete, den ich dâ stânde vant, einen mûzerhabech ûf der hant: diz was des hûses herre*¹²⁸. Aufgrund der Ausrichtung der Figuren nach der Bewegungs- und Leserichtung des Freskos ist hier jedoch wahrscheinlicher eine Aufbruchssituation als eine Ankunft gemeint. Das Fresko rafft die Handlung und stellt im Roman nacheinander stattfindende Momente gleichzeitig dar: zeitlose Details - der Burgherr besitzt seinen früher erwähnten Falken auch bei Iweins Abschied Jahre später noch - sind in der Handlungschronologie verschiebbar. Bereits in der ersten Fresko-Szene wird der Wille zu ordnender Chronologie deutlich: hier, wie in sämtlichen nachfolgenden Szenen, wird die geschachtelte Erzählweise des Romans in eine streng logische und problemlos lesbare Abfolge gebracht.

Die zweite Szene (Abb. 14) schließt auch im Roman nahtlos an: nach dem Aufbruch treffen Kalogrenant und später Iwein auf den Waldmenschen; die Szene befindet sich am östlichen Ende der Nordwand. Iwein, deutlich gekennzeichnet durch das Löwenschild und mit einer Namensinschrift gekennzeichnet, reitet vom rechten Bildrand auf den Waldmenschen zu. Der Roman bietet eine ausführliche und detailreiche Schilderung seines ungeschlachten Aussehens, die¹²⁹ der Künstler auf die

¹²⁷ Morgens schied er von dannen. Iwein, Vers 979.

¹²⁸ Ich ritt auf das Burgtor zu, ein Ritter stand davor. Er, den ich dort stehen sah, hatte einen Jagdhabicht auf der Hand. Es war der Herr der Burg. Iwein, Vers 281-285.

¹²⁹ *er was einem Møre gelich [...] im was sîn houbet groezer dan einem ûre. ez hete der gebûre ein ragendes hâr ruozvar: daz was im vast unde gar verwalken zuo der swartean houbet unde an barte, sîn antlûte was wol ellen breit, mit grôzen runzen beleit. ouch wâren im diu ôren als einem walttôren vermieset zewâre mit spannelangem hâre, breit alsam ein wanne. dem ungevûegen manne wâren granen unde brâ lanc rûch unde grâ; diu nase als einem ohsen grôz, kurz, wît, niender blôz; daz antlûte durre unde vlach [...] diu ougen rôt, zornvar. der munt hâte im gar bédenthâlp diu wangen mit wîte bevangen. er was starke gezan, als ein eber, niht als ein man: ûzerhalb des mundes tür rageten sî im her vûr, lanc, scharpf, grôz, breit. im was daz houbet geleit daz im sîn rûhez kinnebein gewahsen zuo den brüsten schein. sîn rûcke was im ûf gezogen, hoverohl und ûz gebogen. er truoc an seltsaeniu cleit: zwô hiute het er an geleit [...] er truoc einn kolben alsô grôz.* Iwein, Vers 418-470. - Er glich einem Mohren, [...] sein Kopf war größer als der eines Auerochsen, der Kerl hatte struppiges, rußschwarzes Haar, das war ihm an Haupt und Bart an der Haut ganz verfilzt, sein Gesicht war ellenbreit und von tiefen Runzeln durchfurcht. Dazu waren ihm die Ohren wie einem Waldschrat vermoost mit spannenlangem Haar und waren groß wie ein Futtertrog. Der ungeschlachte Mann hatte lange, zottelige und graue Barthaare und Augenbrauen. Die Nase war dick wie bei einem Ochsen, kurz, breit, überall behaart; Das Gesicht dürr und platt [...] die Augen rot und zornfunkelnd. Der Mund reichte weit bis zu beiden Wangen. Er hatte mächtige Zähne wie ein Eber, nicht wie ein Mensch, sie ragten ihm lang, scharf, groß und breit aus dem Tor des Mundes heraus. Der Kopf war ihm so aufgesetzt, daß sein borstiges Kinn an die Brust angewachsen schien. Sein Rücken wölbte sich nach oben, bucklig und verkrümmt. Seltsame Kleidung trug er: er hatte zwei Felle angelegt [...]. Er trug eine so riesige Keule.

wesentlichen Erkennungsattribute reduziert: unordentliches Haar, Keule, fehlende Kleidung – hinzu kommt die riesenhafte Größe. Auch der geschilderte Kampf der wilden Tiere (Vers 405-408) findet nicht statt, trotz größerer Fehlstellen ist eindeutig zu erkennen, dass sämtliche Tiere in Ruhe dargestellt sind. Anstelle der erwähnten Wisente und Auerochsen sind wahrscheinlich ein Hirsch, ein Hund und eine große Wildkatze¹³⁰ dargestellt. Es ist naheliegend hier visuelle Vorbilder aus anderen Kontexten anzunehmen, die einflussreicher als die Textvorlage waren (siehe Kap. 5). Der Roman wirft im Treffen mit dem ‚Wilden Mann‘ ein Problem auf. Kalogrenant erklärt seinem unhöfischen Gegenüber sein *aventure*-Verständnis¹³¹; *aventure* entpuppt sich als in sozialer und politischer Hinsicht sinnlos, ja sogar schädlich, wenn der Angegriffene dabei zu Schaden kommt. Kalogrenant selber bezeichnet seinen Wunsch nach *aventure* rückblickend als *unwiser muot* – Unverstand¹³². Das Bemühen um eine Entproblematisierung des Stoffes im Fresko wird hier erstmals deutlich: das Gespräch zwischen dem Waldmenschen und dem Ritter schrumpft auf den Rede- und Zeigegestus, jedes Potential für Missverständnis oder Konflikt ist negiert. Der Waldmensch hebt die rechte Hand mit erhobenem Zeigefinger und weist damit den erfragten Weg zum Brunnen – zur *aventure*.

In der nachfolgenden Szene 3 übergießt der Ritter den Quellestein, den Kalogrenant und Iwein ausführlich beschreiben¹³³: eine Kapelle steht in der Nähe; die Quelle wird von einer ganzjährig grünen, dichten Linde vor Regen und Sonne geschützt. Über der Quelle steht ein behauener Stein – ein Smaragd mit vier Rubinen - auf einem Sockel aus vier

¹³⁰ Schupp/ Szklenar 1996, S. 83.

¹³¹ *ich heize ein riter und hân den sin daz ich suoehende rîte einen man der mit mir strîte, der gewâfent sî als ich. daz prîset in, und sleht er mich: gesige aber ich im an, sô hât man mich vûr einen man, und wurde werder danne ich sî.* (Vers 529-537) - „Man nennt mich Ritter, und ich habe die Absicht auszureiten auf die Suche nach einem Mann, der mit mir kämpfe und Waffen trägt wie ich. Schlägt er mich, so bringt ihm das Ruhm ein, siege aber ich über ihn, so sieht man einen Helden in mir, und meine Würde wächst.“

¹³² Iwein, Vers 635.

¹³³ *dât stât ein capelle bî: diu ist schæne und aber kleine. kalt und vil reine ist der selbe brunne: in rüeret regen noch sunne, noch n trüebent in die winde. des schirmet im ein linde, daz nie man schæner gesach: diu ist sîn schate und sîn dach. sî ist breit hôch und alsô dic daz regen noch der sunnen blic niemer dar durch enkumt: irn schadet der winter noch envrunt an ir schæne niht ein hâr, sine stê geloubet durch daz jâr. und ob dem brunne stât ein harte zierlicher stein, undersatz mit vieren marmelînen tieren: der ist gelöchert vaste. ez hanget von einem aste von golde ein becke her abe: jane wæn ich nicht daz iemen habe dehein bezzer golt danne ez sî. diu keten dâ ez hanget bî, diu ist ûz silber geslagen [...]. ein smâreides was der stein: ûz iegelîchem orte schein ein alsô gelpfer rubîn* (Vers 566-591, 623-625) - Eine Kapelle steht in der Nähe, die zwar klein aber schön ist, kalt und klar ist die erwähnte Quelle: weder Regen noch Sonne treffen sie, noch rühren sie die Winde auf. Eine Linde schützt sie davor, schön wie keine andere: sie bietet Schatten und Dach. Sie ist mächtig, hoch und dicht, daß weder Regen noch ein Sonnenstrahl sie je durchdringen. Der Winter hat nicht den mindesten Einfluß auf ihre Schönheit, so daß sie das ganze Jahr hindurch im Laub steht. Oberhalb der Quelle steht ein überaus zierlich behauener Stein auf einem Sockel von vier marmornen Tieren. Der ist tief ausgehöhlt. Von einem Aste hängt ein goldenes Becken herab. Ich glaube nicht, jemand habe besseres Gold als dieses. Die Kette, an der es hängt, ist aus Silber geschmiedet. [...] Der Stein war ein Smaragd. Aus jeder Ecke leuchtete ein Rubin.

marmornen Tieren, von eine Ast hängt ein goldenes Schöpfbecken an einer silbernen Kette. Die Abweichungen des Freskomalers gegenüber des Textes sind vielfältig, verraten aber dennoch eine gute Textkenntnis: der Brunnen ist im Fresko aufgemauert und wie auch der Stein unauffällig, die Edelsteinverzierung, die marmornen Tiere und die Kapelle sind nicht dargestellt. Der ausgehöhlte Stein ist vermutlich rechts vor dem Brunnen dargestellt, während der Smaragd links als viereckige Platte auf vier weißen Säulen ruht.¹³⁴ Der Stein ist somit im Fresko altarähnlich dargestellt, um das Wundersame des Ort herauszustellen und ihm einen betont sakralen Charakter zu geben.¹³⁵ Das goldene Becken (ohne die silberne Kette¹³⁶) hält Iwein in seiner rechten Hand und übergießt den Stein mit Wasser, das er mit seinem Helm aus dem Brunnen rechts geschöpft hatte. Sein überlängter Körper ist etwas kompliziert hinter dem Baumstamm des rechten Baumes entlang geführt, um den auch sein Pferd - sich nach rechts zurückwendend - den Hals geschlungen hat; die Körper- und Sitzhaltung zu Pferd ist so insgesamt etwas unschlüssig.¹³⁷ Ein Teil seines Gewands fällt senkrecht bis auf den Boden. Anstelle einer einzelnen schützenden Linde sind zwei Bäume dargestellt, von denen der linke eventuell die Linde meint, sie sind deutlich durch verschiedenartige botanische Merkmale unterschieden¹³⁸. Die Bäume tragen dem künstlerischen Willen nach Strukturierung der Bildfläche Rechnung: sie schließen, obwohl im Bildhintergrund dargestellt, die Szene formal nach links und rechts von der vorangegangenen und nachfolgenden Szene ab, ohne die innerbildliche Fiktion zu unterbrechen. Das nun ausbrechende Gewitter ist durch die gelbe Schlangenlinie am oberen Bildrand dargestellt.¹³⁹ Weitere gelbe Farbspuren finden sich unterhalb der Schlangenlinie über der Namensinschrift und links von Iwein über seinem gebeugten, rechten Arm, die Farbreste sind zu schlecht erhalten, als dass die ursprüngliche Form dieser Bilddetails auszumachen wäre, aber der Romaninhalt und die farbliche Übereinstimmung mit der Schlangenlinie legt die Vermutung nahe, dass hier eine Wetterformation oder Gewitterelemente dargestellt gewesen war. Auch die im Text beschriebenen fliehenden Vögel sind denkbar.

¹³⁴ Bonnet 1986, S. 36.

¹³⁵ Bonnet 1986, S. 36-37.

¹³⁶ Peter und Bonnet meinen hier sehr wohl eine Kette zu sehen. Peter 1985, S. 43; Bonnet 1986, S. 36.

¹³⁷ Es handelt sich mit absoluter Sicherheit um eine Sitzhaltung, Iwein steht nicht neben dem Baum, die vertikal herabführende Stoffbahn ist Teil seines Waffenrocks, rechts schaut Iweins Bein hervor, der Fuß ist aus dem Steigbügel genommen und das Bein hängt locker zwischen Waffenrock und Schwert hinab, es ist stark verblasst und fast weiß, weswegen es leicht als Teil des Hintergrunds mißzuverstehen ist, aber an den Kettengliedern der Rüstung eindeutig zu erkennen (Abb. 15d).

¹³⁸ Peter und Bonnet erkennen eine Linde (links) und eine Eiche (rechts). Peter 1985, S. 43; Bonnet 1986, S. 37.

¹³⁹ Diese Deutung der gelben Schlangenlinie auch bei Schupp/ Szklenar 1996, S. 87; Bonnet 1986, S. 37.

In den Szenen 4 und 5 findet der Kampf statt. Die Abgleichung der Iwein- mit der Kalogrenant-Handlung ist ab diesem Punkt der Geschichte aufgehoben. Allein die Ausdehnung dieser Szene auf eine gesamte Wandhälfte macht deutlich, wie groß das Interesse des Künstlers an dieser Darstellung war. Wie es zu diesem Kampf kommt ist im Fresko nicht dargestellt, der Künstler verzichtet auf die Darstellung der Zerstörung und der Ansprache Askalons, in welcher dieser die rechtliche Rahmensituation erläutert, den ihm entstandenen Schaden und den Sachverhalt des Landfriedensbruches schildert.¹⁴⁰ Die eigentliche Begründung des Kampfes ist im Fresko nicht einmal gestisch angedeutet. Der allein aus Ehrsucht begangene Landfriedensbruch ist im Roman umso problematischer, als er in einem Todschatz endet: Iwein verfolgt nach seinem Sieg den bereits verwundet fliehenden Askalon und erschlägt ihn von hinten. Für den Artusritter ist das Begießen des Brunnens legitim, weil er *aventure* sucht, was er damit anrichtet wird von ihm nicht als Unrecht wahrgenommen. Offensichtlich ist, dass der Artusritter und der Brunnenritter in unterschiedlichen Rechtssystemen leben, für Iwein gilt nur das phantastische Recht der *aventure*, das *Artusromanrecht*, für Askalon aber ist dieses Verhalten Unrecht, weil ihm grundlos realer Schaden zugefügt wurde. Verknüpft ausgedrückt stoßen fiktionale (literarische) Konzepte auf realpolitische. Da die Beteiligten sich an unterschiedlichen Rechtssystemen orientieren und die Erzählinstanz keinerlei Stellung bezieht, ist es die Aufgabe des Rezipienten zu entscheiden, ob beim Provokateur eine Schuld liegt oder wessen Rechtsauffassung die ‚richtigere‘ ist. Indem die Zerstörung des Waldes und Askalons Ansprache nicht dargestellt sind, entzieht sich das Fresko hier jeder Stellungnahme und erspart seinem Beschauer jegliche Zweifel an der Stimmigkeit und Folgerichtigkeit des Kampfes. Er bindet den Kampf zurück an das fiktionale *aventure*-Konzept: aus dem Begießen des Brunnens resultiert der Kampf, der seinerseits sein eigenes Recht und seine eigene Berechtigung hat: er existiert um seiner selbst willen. Das bedeutet in der Logik eines Freskos – er dient allein der Freude am Schauen (bzw. der Freude an der ausführlichen

¹⁴⁰ Der Roman stellt den Rechtszusammenhang aus Askalons Sicht dar; dieser sagt: ‚*riter, ir sît triuwelos. mirn wart von iu niht widerseit, und habent mir lasterlicheit leit in iuwer hôchvart getân. nu wie sihe ich mînen walt stân! den habent ir mir verderbet nud mîn wilt ersterbet und mîn gevûgele verjaget iu sî von mir widersaget: ir sult es mir ze buoze stân od ez muoz mir an den lîp gân [...]. alsus clag ich von schulden. ichn hân wider iuvern hulden mit mînem wîzen niht getân: âne schulde ich grôzen schaden hân. hien sol niht vrides mêr wesen: wert iuch, ob ir welt genesen.*‘ (Vers 712-730) – ‚Ritter, Ihr seid ein Friedensbrecher. Ihr habt mir nicht Fehde angesagt und mir doch schmerzliches Böses in Eurer Anmaßung zugefügt. Wie sehe ich meinen Wald stehen? Den habt Ihr mir verwüstet, und mein Wild umgebracht und meine Vögel verjagt, Ich sage Euch Fehde an, Ihr sollt mir Schadensersatz leisten oder ich will selbst das Leben verlieren. [...] So klage auch ich mit Grund. Ich habe Euch wissentlich nichts Feindseliges getan. Schuldlos erleide ich großen Verlust. Der Friede soll jetzt aus sein. Wehrt Euch, wenn Euch das Leben lieb ist.‘

Schilderung). Um die Gewichtung der Kampfschilderung im Verhältnis zur Gesamtgeschichte anzudeuten ist ein - freilich nur bedingt zulässiger - Vergleich anschaulich: die bis hierin geschilderte Romanhandlung nimmt gute 1000 Verse ein und ist im Fresko auf guten 5 m Breite dargestellt. Der Kampf bis zur tödlichen Verletzung Askalons ist in 40 Versen und im Fresko auf 3,5 m Breite in zwei Szenen geschildert. Die Gliederung des Kampfes in zwei Abschnitte entspricht der zeitgenössischen Realität und auch der Schilderung des Romans. Der Kampf beginnt mit dem Lanzenkampf zu Pferd und wird dann – üblicher Weise zu Fuß – mit dem Schwert fortgesetzt. Sowohl im Roman als auch im Fresko zerbrechen die Lanzen sofort in tausend Stücke, aber anders als im Roman halten die Schilde stand. (Unter Umständen meinen die rötlichen Linien, die über Iweins Schild verlaufen, Risse oder Sprünge; sie sind jedoch derart zart ausgeführt, dass der Schild nichtsdestoweniger als heil anzusehen ist.¹⁴¹) Die heraldische Darstellung des Löwens auf dem intakten Schild war zu wichtig um durch dieses Handlungsdetail gestört zu werden. (Auch in der Ringübergabe von Lunete an Iwein hat dieser, trotz der Privatheit des Augenblicks, seinen Topfhelm auf dem Kopf.) So wie die zerhackten Schilde gängiger Topos literarischer Kampfesbeschreibung sind, ist der unversehrte Schild unverzichtbarer Bestandteil des Ritters in der bildlichen Darstellung, als verbindlicher ‚Teil‘ eines Ritters wird es niemals zerstört oder verloren.¹⁴² Masser bezeichnet die Darstellung als „zeremoniell“: indem Schilde und Rüstungsdetails völlig neu und unbeschädigt erscheinen, drückt das Bild keinesfalls den Ernst der Situation, die Erschöpfung und Gefahr aus, der Kampf sei ein allgemein-typischer und keine konkrete Auseinandersetzung individualisierter Kämpfer. (Die Wiedergabe der zersplitterten Lanzen nennt er gar „technisch verunglückt“.)¹⁴³ Auch die Kopfwunde Askalons wirkt wenig gefährlich, obgleich sie tödlich ist. Im Fresko tragen Askalon und Iwein auch ihren Schwertkampf zu Pferd aus, was sicher nicht dem zeitgenössischen Usus entspricht, aber vermutlich durch Texttreue begründet ist. Im Roman heißt es: „*ir ietweder sîn sper durch des andern schilt stach ûf den lîp daz ez zerbrach wol ze hundert stücken. Dô muosen si beide zûcken diu swert von den sîten.*“¹⁴⁴. Ein Absitzen wird nicht erwähnt; wichtig ist die Rolle des Beobachters. Der Erzähler des Romans

¹⁴¹ Eine andere Möglichkeit bietet Bonnet an, die den Schild als blutverschmiert bezeichnet. Bonnet 1986, S. 39-40.

¹⁴² Rushing 1995, S. 49.

¹⁴³ Masser 1986, S. 137-138.

¹⁴⁴ Jeder von ihnen rannte seine Lanze durch des andern Schild bis zum Körper, daß die Lanze in tausend Stücke zerbrach. Da mußten sie beide die Schwerter von der Seite ziehen. Iwein, Vers 1014-1019.

schildert seinen Lesern den Kampf bis zum Schwertkampf und unterbricht sich dann: *Ich machte des strîtes harte vil mit worten, wan daz ich enwil, als ich iu bescheide. Sî wâren dâ beide, unde ouch nieman bî in mê der mir der rede gestê. spraeche ich, sît ez nieman sach*¹⁴⁵. Der Roman kennt unterschiedliche Erzählperspektiven sowie auch die eingeschränkte Sicht seiner Protagonisten (und den inneren Monolog)¹⁴⁶; das Fresko bietet eine Panorama-Schau vom übergeordneten Betrachterstandpunkt. Der Betrachter des Freskos ist damit der fehlende Beobachter, er sieht den Kampf vor sich, der Kampf ist nicht aus der Sicht eines Protagonisten geschildert und unabhängig von unzuverlässigen Vermittlern. Die Anwesenheit des Betrachters macht das weitere Handlungsgeschehen eigentlich sinnlos: Iwein gelingt es Askalon zu besiegen, aber nicht ihn zu töten; Askalon versucht zu fliehen. Für Iwein ergibt sich das Problem, dass er an den Artushof zurück reiten müsste ohne seinen Sieg beweisen zu können. Diese Möglichkeit löst in Iwein eine solche Angst aus, dass er den bereits Fliehenden verfolgt und in dessen Burg tötet. Der Roman nennt dieses Verhalten erbarmungslos, Iwein handelt *„âne zuht“*¹⁴⁷ – und gibt damit subtil eine Wertung ab: Iweins Verhalten ist unritterlich.¹⁴⁸

Für den Roman ist dieses Vergehen sinnstiftend, denn wie auch der vorherige Landfriedensbruch und spätere Versäumnisse seiner Frau und seinem Reich gegenüber ist dies ein Makel, den es in der zweiten Romanhälfte zu tilgen gilt. Die Darstellung in einem Fresko macht den Todschatz inhaltlich sinnlos: indem die Bildbetrachter Zeugen von Iweins Sieg sind und dieser in Szene 5 als objektive Tatsache geschildert wird, ist die Beweislast, die Iwein im Roman spürt hier hinfällig. Zudem ist der Artushof nicht dargestellt, es gibt innerhalb der Freskenrealität keinen Dritten dem Iwein seinen Sieg beweisen müsste. Offenkundig spielt diese Problematik keine Rolle: es ist dem entproblematisierten und phantastischen *aventure*-Konzept eigen, dass der an sich sinnlose Kampf als folgerichtiger nächster Schritt dargestellt ist. Der Ritterkampf ist deswegen sinnvoll, weil er Bildthema ist; dieses entwickelt eine starke, inhaltliche Autonomie gegenüber seiner literarischen Vorlage. Es stellt sich die Frage, ob die

¹⁴⁵ Ich könnte jetzt mit großem Aufwand an Worten den Kampf ausmalen, aber das will ich nicht, sie beide allein waren da und sonst niemand mehr bei ihnen, der mit für den Bericht eintreten könnte. Wie könnte ich erzählen – da es doch niemand mit ansah. Iwein, Vers 1029-1035.

¹⁴⁶ Cormeau/ Störmer 1993, S. 199-200.

¹⁴⁷ Iwein, Vers 1056. Auch *zuht* ist als Kernbegriff der hochmittelalterlichen Literatur kaum in einer neuhochdeutschen Übersetzung zu fassen, am ehesten meint *zuht* Wohlerzogenheit, Liebenswürdigkeit, Sittsamkeit und Anstand, wobei all diese Eigenschaften als unbedingt notwendig erachtet werden.

¹⁴⁸ Dieses Textverständnis hat auch Widerspruch erfahren, Cormeau, Störmer argumentieren, dass die Redewendung *âne zuht* uneindeutig und daher wertungsfrei sei. Um den Gegner zu schonen sei es unabdingbar, dass dieser sich zuvor ergibt und eindeutige Normen, die den Kampfabbruch fordern, sind nicht gegeben, da es sich nicht um ein Turnier handelt. Cormeau/ Störmer 1993, S. 204.

skizzierte Schuld-/Unschulds-Problematik von zeitgenössischen Rezipienten nie wahrgenommen und erst später durch die germanistische Forschung in den Roman hineingelesen wurde. Wahrscheinlicher ist aber, dass es für ein Publikum unproblematisch war, den Iwein-Stoff in unterschiedlichen künstlerischen Medien unabhängig voneinander zu rezipieren. Die literarische Konzeption der ersten Romanhälfte wird im Fresko inhaltlich stark verflacht, kann aber eben dadurch unabhängig von einer zweiten Romanhälfte bestehen, weil es keine Charakterschwächen und Fehler gibt, die in einem zweiten *aventiure*-Weg getilgt werden müssten. Die Erzählung wird durch die Auslassung jedweder Unvollkommenheiten und Vorausdeutungen streng linear und kann deswegen verfrüht abgebrochen werden.

In den folgenden Szenen des Freskos weicht die Erzählstruktur leicht von der strengen Chronologie der Romanhandlung ab; Doppelungen werden zusammen gefügt um Redundanzen zu vermeiden, die komplizierte Handlungsführung des Romans wird entwirren und im Sinne der leichteren Lesbarkeit des Freskos vereindeutigt.

Szene 6 ist die erste Szene auf der Westwand und stellt Iwein dar, der durch das herabfallende Burgtor in die Burg Askalons einreitet und dabei zum tödlichen Schlag gegen den Fliehenden ausholt. Das Burgtor schließt die Szene formal nach rechts hin ab und durchschneidet (wie im Text geschildert) Iweins Pferd. Der Todschat Askalons ist nicht mehr zu erkennen.

Szene 7 ist die zentrale Szene der Westwand. Sie ist auf ihre Mitte und damit auf Askalon ausgerichtet, der in den Armen seiner Frau Laudine verstirbt. Es gibt erstmals keine linksgerichtete Bewegung. Um den Toten (bzw. hinter ihm) sind die Trauernden angeordnet, von denen heute nur noch ein stehender Mann am rechten Bildrand erkennbar ist: dieser ringt die Hände und hat den Kopf in Melancholiker-Manier schräg nach rechts geneigt; sein offen fallender Mantel ist mit Feh gefüttert. Laudines gerundete Körperhaltung schließt die Gruppe formal zusammen und nach links hin ab. Die Szene ist insofern eine Erfindung des Künstlers, als im Roman zwar erwähnt wird, dass Askalon verstorben sei und die Witwe und das Gesinde wehklagen, die Szene selber aber nicht beschrieben ist (Vers 1159-11167). Sie als gänzlich textunabhängig zu bezeichnen ist dennoch irreführend, der Roman erwähnt Laudines Trauer durchaus. Obwohl die Szene die mittlere der Westwand ist, liegt sie nicht exakt im Scheitelpunkt des Raumes; sie als Mittelpunktsszene zu interpretieren geht zu weit, viel eher ist die Szene gleichberechtigt eingegliedert.

Die folgende Szene 8 ist wieder sehr statisch, sie zeigt Lunete, die engste Vertraute der Witwe Laudine, wie sie Iwein einen Ring an den Zeigefinger der rechten Hand steckt. Im Roman übergibt sie den Ring, steckt ihn aber nicht an. Iwein schaut erstmals entgegen der Erzählrichtung nach rechts, was sicherlich der Konzeption der Stirnwand geschuldet ist: die Szenen 6 und 8 lenken den Betrachterblick auf die Schlüsselszene 7, indem die dargestellten Figuren dieser Mitte zugeneigt sind. Die auffällig akkurate und auch übergroße Darstellung des Topfhelms beweist das Interesse des Künstlers an Elementen der ritterlichen Kampfkultur, die eindeutige Zutat des Künstlers ist und keine Entsprechung in der Literatur hat; Elemente wie der Schild Iweins, sein Helm und seine Rüstung sind im Roman nicht beschrieben.¹⁴⁹ In dieser Szene, wie auch in den nachfolgenden, ist die Handlung nur für Kenner des Romans verständlich. Die Figur Lunete ist dem Bildbetrachter bis dato unbekannt (sie könnte sich unter den Trauernden in der vorangegangenen Szene befunden haben, wodurch ihre Funktion bei Hofe und ihre Beziehung zu Iwein trotzdem ungeklärt bleibt). Der Ring hat die magische Wirkung, seinen Träger unsichtbar zu machen; eine Eigenschaft, die schlechterdings kaum darstellbar ist. Bonnet vermutet, dass die Szenen 7 und 8 gleichzeitig stattfinden könnten.¹⁵⁰ Dies entspräche dem Text, ist aber für die Bilderzählung nicht inhaltlich notwendig.

Szene 9 lässt aufgrund einer großen Fehlstelle im rechten unteren Bildviertel das entscheidende Detail vermissen: den erschlagenen Askalon auf seiner Totenbahre. Die trauernde Laudine, durch eine Namensüberschrift identifizierbar und durch eine Krone als Königin des Reiches ausgezeichnet, steht vor einem kastenartigen, mit Edelsteinen reich geschmückten Sarkophag, von dem nur eine Kante und eine Art giebelförmiges Dach erkennbar geblieben sind.¹⁵¹ Sie wird umringt von einer Gruppe von sechs Höflingen, denen ein weiterer auf der rechten Seite des Sarges zugeneigt ist. (Vermutlich hat die Figur eine Tonsur und stellt einen Kleriker dar; aufgrund der großen Fehlstelle sind aber keine Details erkennbar. Der Umstand, dass die Musterung der Kleidung derjenigen Askalons entspricht, macht die Szene zusätzlich

¹⁴⁹ Masser zählt die Erwähnungen von Waffenbeschreibungen und Rüstzeug auf, die allesamt nichts über das Aussehen der Waffen und der Rüstung aussagen; auf das Aussehen des Helmes kann nur insofern indirekt geschlossen werden, als das Iwein ihn abnehmen muss um erkannt zu werden; der Helm muss daher das gesamte oder große Teile des Gesichts verdecken. Masser 1983, S. 182.

¹⁵⁰ Bonnet 1986, S. 44.

¹⁵¹ Der Mantel mit dem auffällig hochgezogenen Kragen, den Laudine auch in Szene 11 trägt, könnte nach Bonnet ein Witwenmantel sein; das Motiv ginge dann auf einen zeitgenössischen höfischen Brauch zurück. Bonnet 1986, S. 46.

unverständlich.¹⁵²) Am linken Bildrand wendet sich der Priester - erkenntlich an seiner Tonsur und einem Langkreuz - vom Sarg ab und der nächsten Szene zu, er führt den Trauerzug und gibt die Bewegungsrichtung an. Anders als die zentral komponierte Westwand ergibt sich auf der Südwand wieder eine linksgerichtete Richtung, die jedoch wesentlich schwächer ist als auf der gegenüberliegenden Nordwand (auch die Szenen 10 und 11 sind statisch komponiert). Iwein blickt aus einem höher gelegenen Turmfenster am rechten Bildrand auf die Gruppe und besonders auf Laudine hinab, bei ihrem Anblick ist er sofort verliebt (was innerhalb der literarischen Realität keineswegs unglaublich, sondern gängiger mittelalterlicher Topos ist). Er wird von Lunete, deren Gesicht rechts neben seinem dargestellt ist, zurückgehalten, sie hat den rechten Arm um ihn geschlungen und hat ihm die Hand auf die Stirn gelegt. Darauf folgt die Bahrprobe: in dem Augenblick, an dem der Trauerzug die Bahre an Iwein in seinem Versteck vorbei trägt, beginnen Askalons Wunden erneut zu bluten (Vers 1361-1362). Bahrproben galten im Mittelalter als verlässliches Gottesurteil und objektiver Rechtsspruch: indem die Wunden Askalons aufbrechen, ist Iweins Schuld zweifelsfrei festgestellt und Askalons Tod Mord und nicht Totschlag in Notwehr.¹⁵³ Ob das Fresko seinen Protagonisten derart eindeutig schuldig spricht, oder die Bahrprobe im Bild weggelassen und statt dessen nur eine Aufbahrung dargestellt wurde (also ob die Wunden Askalons bluten oder nicht), ist aufgrund der Fehlstelle nicht auszumachen.¹⁵⁴ Unklar ist auch, warum rechts der Fehlstelle ein Teil von Askalons Waffenrock zu sehen ist, obwohl der tonsurierte Kopf die stehende rechte Figur eindeutig als Kleriker auszeichnet. Für die Fortsetzung der Geschichte erscheint eine Darstellung der Bahrprobe wahrscheinlich, weil diese die Suche nach Iwein begründet: durch die Bahrprobe erkennt die Witwe, dass der Mörder ihres Mannes in der Nähe ist und sich mit Hilfe von Zauberei versteckt hält. Die nächste Szene 10 ist von Szene 9 durch ein pagodenartiges Architekturelement getrennt, welches die durch das Fenster verursachte Zäsur überbrückt.

In Szene 10 ist die Suche nach Iwein dargestellt, der aufgrund des Zauberrings unsichtbar ist und nicht gefunden werden kann. Iwein selber ist im linken unteren

¹⁵² Bonnet geht davon aus, dass hier der Leichnam Askalons in einer Art Sitzhaltung dargestellt ist und die Fragmente Überreste von Kopf und Schulter des Verstorbenen sind. Allerdings sprechen die Tonsur und die Unversehrtheit des Kopfes eindeutig gegen diese Auffassung. Bonnet 1986, S. 45.

¹⁵³ Dass dies auch der Einschätzung der Zeitgenossen entsprach, belegt ein Textstelle des etwas späteren Artusroman ‚Diu Crône‘ von Heinrich von dem Türlin, in dem Iwein als ‚Mord gierig‘ bezeichnet wird (Vers 24537), wobei einschränkend anzumerken ist, dass diese Aussage der Figur Keie in den Mund gelegt ist. Die Krone, Vers 12282-30042. Über die Bahrprobe als Rechtsbrauch Dinzelbacher 1992, S. 72.

¹⁵⁴ Bonnet sieht aber in dem Zeigegestus der Figur rechts von Laudine einen Hinweis darauf, dass hier die Bahrprobe dargestellt ist. Bonnet 1986, S. 45-46.

Bildeck unter einem Bettvorhang – dem „Sinnbild seiner Unsichtbarkeit“¹⁵⁵ - verborgen dargestellt. Offensichtlich war es nicht möglich Unsichtbarkeit bildlich darzustellen. Die Unauffindbarkeit wird weniger in der Iwein-Figur als vielmehr in der Darstellung der Suchenden ausgedrückt: in den Körperhaltungen, um sich schlagend und stechend, in Zeigegesten und im Hinweis auf Blindheit, den die zweite Person von links mit dem Hinweisen auf die eigenen Augen meint. Ähnlich wie in den Kampfszenen ist auch hier der Bildbetrachter mehrwissend, weil mehr sehend.¹⁵⁶ Wie es für Handlungslogik der Kampfdarstellung unabdingbar war, dass der betrachtete Kampf ohne Zeugen stattfand, so ist es dieser Szene immanent, dass der dem Betrachter sichtbare Iwein unsichtbar ist. Die in den Szenen 7-10 dargestellten Handlungsmomente sind ausnahmslos dem Roman entnommen, die Reihenfolge ist jedoch stark verändert.¹⁵⁷ Szenen, deren einzelne Darstellung in formalen Wiederholungen gemündet hätten, werden sowohl aus ästhetischen wie auch aus Gründen des Platzmangels zusammengefasst: die zweifache Suche findet nur einmal statt; Iwein erblickt Laudine nur einmal. Die etwas ausführlichere Szene mit Lunete und Iwein am Fenster, ihr Zwiegespräch über Laudine und ihr Bemühen Iwein zurückzuhalten, fallen in einer einzigen Hand-Geste zusammen. An der hier vorgenommenen Verschiebung der handlungsstiftenden Momente wird die konzeptionelle Eigenleistung des Künstlers deutlich. Die Handlungslogik der Iwein-Geschichte bleibt voll gewahrt, obwohl die Bilderzählung von der Romanerzählung deutlich abweicht, ist sie durch die wesentlichen Motive stark an diese gebunden. Es wird sowohl die gleiche als auch eine völlig neue Geschichte erzählt. Der Künstler nutzt dabei optimal die im genutzten Medium liegenden Eigenschaften - allen voran die Simultanität des Dargestellten, die im Roman nur nacheinander formuliert werden kann - und vermeidet dessen Schwächen - also formale Wiederholungen und Verdoppelung (Redundanz). Auffällig ist die Milderung der Trauer Laudines. Der Künstler steht vor

¹⁵⁵ Bonnet 1986, S. 48.

¹⁵⁶ Der Bildbetrachter wird „zum Komplizen“ des verborgenen Iwein. Bonnet 1986, S. 49.

¹⁵⁷ Die Handlungsabschnitte des Romans in ihrer Reihenfolge sind: (1) Ringübergabe (1a) und Verstecken auf dem Bett (1b) – (2) Auffindung des toten Pferdes Iweins und erste Suche – (3) Aufbahrung Askalons und Beginn des Trauerzuges – (4) Iwein erblickt zum ersten Mal die heftig trauernde Laudine – (5) der Trauerzug passiert Iwein: Bahrprobe – (6) zweite Suche nach Iwein – (7) Ende des Trauerzugs, Einzug in den Münster, Beerdigung – Iwein und Lunete beobachten Laudine aus dem Fenster – (8) Lunete hält Iwein (von der Tür) zurück. Im Fresko verändert sich die Reihenfolge wie folgt: Nachdem Iwein in die Burg gelangt ist, stirbt Askalon auf seiner Bahre (Szene 7, Handlungsabschnitt 3). Lunete geht zu Iwein und gibt ihm den Ring (Szene 8, Handlungsabschnitt 1a), der Trauerzug steht um die Bahre des Verstorbenen versammelt, Iwein blickt aus dem Fenster auf Laudine und wird dabei von Lunete zurückgehalten. Vermutlich sind bei dem Verstorbenen die aufgeplatzten, blutenden Wunden dargestellt (Bahrprobe). (Szene 9, Handlungsabschnitte 4, 5 und 8), erfolglose Suche der ‚blinden‘ Ritter nach Iwein, der sich unter dem Bettvorhang verborgen hält (Szene 10, Handlungsabschnitt 1b und 6); das überkuppelte Architekturelement zwischen Szene 9 und 10 könnte die Begräbnisstätte darstellen (Andeutung von Handlungsabschnitt 7).

dem Problem, die Schönheit Laudines einerseits und ihre Trauer (Zerrauen der Kleidung und der Frisur, Weinen, Schreien, Verzerren des Gesichts, bewegte Mimik und Gestik) andererseits zu vereinen. Der Künstler entscheidet sich eindeutig für ersteres: eine ideale Königin und wunderschöne Frau ist bildlich nicht hässlich darstellbar.¹⁵⁸ Im Fresko drückt sich die Trauer Laudines in der geneigten Kopfhaltung der Figur in den Szenen 7 und 10 aus, die Witwe der Szene 9 weint, wirkt aber gefasst. Hier weicht der Künstler auch einem inhaltlichen Fallstrick aus: je stärker Laudine um ihren verstorbenen Gatten trauert, desto widersprüchlicher scheint es, dass sie kurz darauf dessen Mörder heiratet. Die eher unbewegte Laudine der Szenen 7, 9 und 10 kommt viel eher als zukünftige Braut Iweins in Frage als die zerrissene Romanfigur. Unzweifelhaft geht dies auf Kosten der Charakterzeichnung; ist schon die Roman-Laudine als Frau von zweifelhaftem Charakter beurteilt worden¹⁵⁹, so scheint die Laudine des Freskos endgültig jedes tiefere Empfinden eingebüsst zu haben.¹⁶⁰

In Szene 11 kommt dieser Problemkomplex zum Tragen: Lunete überredet Laudine, Iwein als Bräutigam in Erwägung zu ziehen und führt ihr den ergeben Knienden auch gleich vor. Laudine stützt das Gesicht im melancholischen Gestus in ihre linke Hand. Die Königinnenkrone und der leicht erhöhte Sitz (eine Fehlstelle verbirgt die Sitz- oder Standhaltung der Figur) lassen die Szenerie eher offiziell als privat anmuten. Der Roman befasst sich ausführlich mit der Heiratsproblematik: Iwein ist sich der Tatsache

¹⁵⁸ Auch die äußerst affektive, bewegte, ‚zerraupte‘ Figur hätte dargestellt werden können, entsprechende Bildschablonen waren sicherlich bekannt. Die ganze Bandbreite der bildlich darstellbaren Trauergesten einer Witwe zeigt das *Sakramentar des Bischof Warmundus von Ivrea* (Anfang 11. Jahrhundert). Kapitularbibliothek von Ivrea, Ms. 86, hrsg. von L. Magnani, Vatikanstadt 1934. Fol. 191-206. Auch Peter beschreibt das formale Repertoire zur Beschreibung von Trauer und Schmerz (er beruft sich auf einen Bildtypus, der im frühen 13. Jahrhundert sicher darstellbar gewesen sei und der besonders anschaulich im *Sachsenspiegel* ausgeführt wurde), die – im wahren Wortsinn künstliche - Handgeste Laudines, die mit ihrer rechten die linke Hand umfasst, bedeutet nach Peter eher ein ‚nicht-fassen-können‘, Sprachlosigkeit und nicht verstehen. Peter 1985, S. 61-62.

¹⁵⁹ Prominent ist die zeitgenössische Stellungnahme Wolframs von Eschenbach im *Parzival*: *ouch was vroun Lûneten rât nider dâ bî ir gewesen. diu riet ir vrouwen ‚lat genesen disen man, der den iuweren sluoc: er mag ergetzen iuch genuoc.‘ Sigûne gerte ergetzens niht, als wîp die man bî wanke siht* - „Auch war Frau Lunetes Rat bei ihr zwecklos. Die hatte ihrer Herrin geraten: ‚Laßt diesen Mann leben, der Euren erschlug: er mag Euch genau so gut glücklich machen!‘ Sigune begehrte dieses Glück nicht, wie eine Frau, die man wankelmütig sieht“ *Parzival*, Vers 253.10-16. Übersetzung durch den Verfasser.

¹⁶⁰ Curschmann interpretiert die Südwand gänzlich anders: sie stünde im Zeichen von Recht und Gericht und das hier Dargestellte rekuriere auf die zeitgenössische Wirklichkeit: „eine blutige Tat und ihr unschuldig gemordetes Opfer [sind] Erinnerungen an die Realität ritterlicher Lebensweise“. Laudine ist weniger Minnedame Iweins als vielmehr eine schmerzlich Trauernde und Szene 11 an eine Gerichtsszene angelehnt – und zwar an eine, in welcher der König den Scharfrichter anweist an einem zum Tode verurteilten seine Pflicht zu tun. Diese Interpretation weist zu weit über das Dargestellte hinaus und die gezogenen Parallelen (vor allem der Gerichtsszene) sind zu vage um eine solch Interpretation zu stützen. Curschmanns Deutung resultiert vor allem aus dem Bemühen, die Existenz einer letzten 12. Szene entweder zu widerlegen, oder zumindest zu argumentieren, warum es keiner weiteren Szene bedurft hätte. Es ist daher um eine Auslegung bemüht, die eine nachfolgende Hochzeit zwischen Iwein und Laudine unwahrscheinlich macht. Curschmann 1997, S. 17-19.

bewusst, dass er nicht allzu gute Aussichten auf die Hand und die Liebe der Witwe hat. Im Selbstgespräch fragt er sich: „*od wie möhte sich geüegen daz daz sî mir gnaedec würde nâch alsô swaerer bürde mîner niuwen schulde? ich weiz wol daz ivh ir hulde niemer gewinnen kann: mû sluoc ich doch ir man*“¹⁶¹. Und Laudine ist eine liebende Ehefrau gewesen, für die der Verlust Askalons den allergrößten Schmerz bedeutet (beispielsweise Vers 1312-1330) und die deswegen *vîendinne* des Mörders ihres Mannes ist, *diu im ze tôde was gehaz*¹⁶². Doch Lunete ist entschlossen Iweins Werben zu unterstützen. Was folgt ist ein langes Überredungsgespräch zwischen Laudine und ihrer engsten Vertrauten Lunete. Dieses verdeutlicht dem Rezipienten, dass für Laudine eine realpolitische Notwendigkeit besteht ihr Reich zu schützen (und zwar bald, Artus wird innerhalb von 12 Tagen die Quelle angreifen, Vers 1838-1862) und dass es dafür einen Ritter braucht, der als neuer Brunnenritter fungieren kann.¹⁶³ Inhaltlich logisch daher auch Lunetes Argument: wer könnte ein geeigneterer Brunnenritter sein als derjenige, der den vorhergegangenen besiegte? (Vers 1956-1957) Nun fordert die mittelalterliche Literatur von einer vollkommenen Frau kein praktisches politisches Geschick zur Wahrung der Macht, ihre Rolle ist vielmehr die der loyalen Gattin. Hinzu kommt der drohende Ansehensverlust: die Trauerzeit nicht einzuhalten und den Mörder des Gatten zu heiraten könnte einen Ehrverlust bedeuten. Laudine lässt sich nur langsam von der Notwendigkeit überzeugen, Iwein zu heiraten; um die Heirat vor sich selber rechtfertigen zu können, wird der Todschatz an Askalon nun zur Notwehr (*er hât ez werende getân*. Vers 2044) umgedeutet - eine Einschätzung, die eher den Notwendigkeiten als der Objektivität geschuldet ist. Die kämpferischen Fähigkeiten werden als wichtigster Heiratsgrund betont. Die Phase des Zweifels, der Selbstreflexion, der Überredung und Einsicht umfasst etwa 400 Verse und mehrere Tage, bevor Iwein überhaupt zu Laudine vorgelassen wird. Das Fresko fasst diese Entwicklung (bzw. die zwei Abschnitte: 1. das Überredungsgespräch Lunete-Laudine, 2. das Zusammentreffen mit Iwein) in einer Einzelszene zusammen. Laudines geneigte Kopfhaltung und ihre Trauer ausdrückende Mimik verweist noch auf das Vorgegangene, die Zweifel und die moralische Verpflichtung dem verstorbenen Gatten gegenüber. Ebenso ist auch der Redegestus Lunetes noch diesem Zwiegespräch

¹⁶¹ Oder wie sollte es angehen, daß sie mir geneigt würde bei der schweren Last der Schuld, die ich eben auf mich geladen habe. Ich weiß genau, daß ich ihre Neigung niemals gewinnen kann: habe ich doch ihren Mann erschlagen. Iwein, Vers 1614 – 1620.

¹⁶² Feindin, die ihn tödlich hasst. Iwein, Vers 1542-1543.

¹⁶³ *irn wellet iuvern brunnen und daz lant und iuwer êre verliesen, sô müezet ir etewen kiesen der iun vriste unde bewar* (Vers 1824 – 1827) [W]enn Ihr nicht Eure Quelle, Land und Ehre verlieren wollt, so müßt Ihr jemanden aussuchen, der sie Euch erhält und beschützt.

geschuldet. Die Gestaltung Iweins, kniend und mit bittend erhobenen Händen, gehört bereits in das Folgende. Durch den offiziellen Charakter der Szene betont der Künstler (auch den inneren Zwiespalt Laudines deutlich gemacht zu haben) den politischen gegenüber dem romantischen Aspekt dieses Tête-a-têtes. Damit ist das sachliche Minne-Interesse Laudines dem romantisch-leidenschaftlichen Iweins vorgereicht. Sicherlich ist dies auch der Vorkenntnis der Rezipienten geschuldet, denen Laudines Dilemma bekannt gewesen sein dürfte. Tatsächlich ist das Wissen um Laudines sehr eilige Wiederverheiratung fast sprichwörtlich geworden und Laudine ist die gar sehr leicht zu tröstende Witwe geworden (siehe oben, Kommentar Wolframs von Eschenbach). Der Schöpfer des Iwein-Freskos kann daher das Motiv der raschen Wiederverheiratung und die damit einhergehenden Zweifel auch für Bildbetrachter als bekannt voraussetzen, die nicht mit dem Roman vertraut waren. Indem das Fresko den offiziellen Charakter des Treffens zwischen Iwein und Laudines betont und jede Innigkeit außen vor lässt, rehabilitiert er die Figur, ohne sie zuvor selber diffamiert zu haben.

Die zu vermutende 12. Szene dürfte der Handlungslogik gemäß eine Hochzeit zwischen Iwein und Laudine dargestellt haben. Die Existenz dieser Szene ist umstritten, weder das Für noch ein Wider ist endgültig beweisbar. Überlegungen zur Gestaltung der nun leeren Ecke sind daher hypothetisch. Nichtsdestoweniger ist festzuhalten:

1. die Ecke war ursprünglich sicherlich nicht leer. Die Freskenkonzeption nimmt in vielerlei Hinsicht sehr sensibel auf die Raumgegebenheiten Rücksicht, eine letzte Ecke unfreskiert zu lassen entspricht nicht dem Charakter der Ausstattung. (Auch die Existenz eines Kamins oder einer Treppe stünde dem nicht entgegen.)
2. bietet das Fresko keinen inhaltlichen Anhaltspunkte, dass die Geschichte in Szene 11 enden muss, das Gegenteil ist der Fall: der optimistische Grundton der Iwein-Handlung legt nahe, dass auf heftige Liebe auch die Erringung der Dame folgt.
3. geht der Künstler zwar mit der Ausdeutung der literarischen Vorlage verhältnismäßig frei um und adaptiert sein Vorbild seinen eigenen Bedürfnissen und dem neuen Medium entsprechend, jedoch weicht er niemals drastisch vom Handlungsverlauf ab. Dass er die Geschichte drastisch ändert ist unwahrscheinlich, und dass seinem Bemühen um Raffung eine Schlüsselszene zum Opfer fällt, obwohl Platz für die Darstellung vorhanden war, ist ebenfalls unlogisch.

Hier ist ergänzend zu bemerken, dass die Hochzeitsdarstellung in nur einer Szene wiedergegeben gewesen wäre. Die Raumecke ist durch die Kante in zwei Felder (eines auf der Süd- und eines auf der Ostwand) geteilt. Das Fresko nimmt in den anderen drei

Ecken auf die architektonische Trennung große Rücksicht; die Szenen 1 und 2, 5 und 6, 8 und 9 sind auch formal sehr deutlich voneinander getrennt, niemals überspielt das Fresko die im Raum gegebenen, architektonischen Zäsuren. Wenn von einer Hochzeitsdarstellung ausgegangen wird, spricht dies stark für die Annahme eines Kamins in der nun leeren Süd-Ost-Ecke, weil dieser vermutlich eine runde oder schräge Kaminhaube gehabt hätte, die ein einheitlich geschlossenes Bildfeld geboten hätte.¹⁶⁴

In der Fiktion des Freskos ereignet sich die Handlung in der ihr eigenen Folgerichtigkeit; sie hat einen eindeutigen Verlauf, der sich auch in der rechts-links Bewegung des Freskos ausdrückt. Dem Betrachter wird der Eindruck einer ‚Kausalkette‘ der Ereignisse vermittelt.¹⁶⁵ Das Fresko läuft nicht auf eine zentrale Szene, beispielsweise auf der Westwand, dem Eingang gegenüber, zu, wie es einer an sakralen Räumen geschulten Erwartungshaltung nach naheliegend wäre. Statt dessen läuft das Fresko auf seinen Endpunkt zu, die fehlende 12. Szene im der Süd-Ost-Ecke. Es scheint hier ein Verständnis von (erzählter) Geschichte vorzuherrschen, das wesentlich stärker auf die Heldenepik rekurriert, als dass es der modernen Gattung ‚Artusroman‘ eignet: ein lenkendes Schicksal indem sich die Helden gradlinig bewegen.¹⁶⁶ Die inhaltliche und die formale Komposition des Freskos greifen ideal ineinander.

Anschaulich ist die Kontrastierung des bildeigenen Raumverständnisses mit demjenigen des Romans. Raum wird im Artusroman wesentlich als erlebter Raum begriffen, er ist symbolisch aufgeladen, diskontinuierlich und inhomogen. Tatsächliche werden über Räume im *Iwein* teilweise völlig widersprüchliche oder sich gegenseitig ausschließende Angaben gemacht (als Beispiel sei der Raum hinter der Falltür genannt: zuerst hat er

¹⁶⁴ In der französischen bebilderten Handschrift des *Yvain* MS fr. 1433 von ca. 1300 ist die Hochzeit auf fol. 118 in zwei Bildfeldern dargestellt, im linken Bildfeld des unteren Registers halten sie sich einander zugeneigt die Hände, im rechten Bildfeld ist das Beilager dargestellt.

¹⁶⁵ Bonnet 1986, S. 108.

¹⁶⁶ Als Beispiel der Epik ist vor allem das Nibelungenlied bekannt, in dem die Protagonisten sehenden Auges in ihren Untergang gehen, weil es ihre Bestimmung ist. Dem setzt der Artusroman ein selbstbestimmtes Verhalten seiner Helden gegenüber. Inwieweit die vertrauten Erzählstrukturen der älteren literarischen Gattungen das Rezeptions- und Deutungsverhalten des zeitgenössischen Hörers geprägt hatten, kann nur spekuliert werden. (Von der ‚älteren‘ literarischen Gattung zu sprechen ist kritisch, da das Nibelungenlied etwa zeitgleich mit den Artusromanen verfasst wurde. Beide Gattungen greifen auf älteres Sagengut zurück, jedoch ist die Geschichte des Nibelungenliedes als reale, weit vergangene Historie aufgefasst worden, während der Artusstoff fernab liegende phantastische Geschichten bot.)

keine Tür und kein Fenster, später hat er sowohl eine Tür als auch ein Fenster).¹⁶⁷ Er ist vor allem eine poetische Raum-Vorstellung, die charakteristischer Weise nicht-mimetisch ist: unter topografischen Gesichtspunkten ist er unstimmig und die Orientierung schwierig, es fehlt jedes ästhetische Interesse an der Natur, weswegen gar nicht von ‚Landschaften‘ gesprochen werden kann.¹⁶⁸ Ganz anders die Raumgestaltung des Freskos: Raum ist nicht symbolisch, sondern die Folie der Handlung und wird streng mimetisch behandelt. Dort wo der Roman widersprüchliche oder unmögliche Raumangaben macht, weicht der Künstler von der Textvorlage ab und verändert die Geschichte im Sinne einer logischeren und stimmigeren Darstellung. Der Raum des Freskos ist logisch, (Lese-)richtungsweisend und wird selbstverständlich ästhetisch/ als Landschaft begriffen.¹⁶⁹ In der Raumgestaltung wird der gestalterische Wille zur Konkretisierung deutlich. Symbolische Bezüge ergeben sich nicht aus zurück verweisenden oder vorausdeutenden Elementen, sondern aus den Raumgegebenheiten des Iwein-Zimmers, wie beispielsweise der Gegenüberstellung der Außen- und der Innenszenen auf der Nord- und Südwand. Die Simultanität ist sinnfällig, Handlung entfaltet sich nicht nur streng linear wie ein geschriebener Text, sondern alle Episoden sind gleichzeitig präsent und stehen in vielfältigen visuellen Bezügen zueinander. Ähnliches schreibt Hafner über das Schmalkaldener Iwein-Fresko: „die strikte Bindung an die Zeit [ist aufgehoben]. Alle Fresken sind simultan präsent, alle *aventiuren* werden gleichzeitig und gleich gut ausgefochten. Auch damit steht die Wandmalerei in starkem Kontrast zum literarischen Iwein.“¹⁷⁰

In der weiteren Romanhandlung verteidigt Iwein zwar sein Land gegen den angreifenden Artus, verlässt dann aber das Brunnenreich und vernachlässigt seine Schutzfunktion. Laudine stellt ihm die juristisch übliche Frist von einem Jahr um zurückzukommen und seine Aufgaben wahrzunehmen. Weil Iwein die Frist nicht einhält, folgt die persönliche Katastrophe; er verliert alles, sogar den Verstand, und muss sich in der zweiten Romanhälfte Menschlichkeit, Ansehen und Gattin zurückerobern. Dadurch wandelt sich das romanhafte *aventiure*-Verständnis Iweins zu einem christlich-ritterlichen. Ohne dass der erzieherische Anspruch des Romans

¹⁶⁷ Näheres über die unterschiedliche Raumdarstellung des Zimmers hinter dem Falltor im Roman und im Fresko und die Unterschiede zwischen den narrativen Struktur von Text und Bild bei Schupp. Schupp 1982, S. 4-5.

¹⁶⁸ Glaser 2004, S. 23-27.

¹⁶⁹ Landschaft ist jedoch niemals Selbstzweck. Bonnet erkennt richtig, dass Landschaft nur dort dargestellt ist, wo sie Teil der Handlung ist; in den Kampfszenen entfallen Landschaftsangaben. Bonnet 1986, S. 56.

¹⁷⁰ Hafner 2006, S. 91-92, 97.

überbewertet werden darf, ist er doch spürbar. Bereits der Prolog des Romans macht deutlich, dass die Intention des Autors die Vorbildwirkung ist (Vers 1-20); Iwein ist demnach nicht nur trotz, sondern gerade wegen seines anfänglichen Fehlverhaltens ein idealer Ritter, weil seine Entwicklung zum Vorbild dienen kann. Die Romanfiguren können und müssen durch ihren Werdegang einen Charakter entwickeln, sie sind wandelbar.¹⁷¹ Das Fresko enthält keinerlei Vorausdeutungen auf die zweite *aventure*-Kette, ein Wandel des *aventure*-Verständnisses ist an keiner Stelle ablesbar; die zu vermutende Hochzeitsdarstellung ist kein vorläufiges, sondern ein endgültiges ‚Happy End‘. Im Fresko behauptet sich eine fiktionale Ritterwirklichkeit, in der Iwein von Anfang an der Löwenritter ist (gekennzeichnet durch den Schild), während der Roman ihn erst zu diesem werden lässt. Im Fresko gibt es keine Figurenentwicklung: der Name steht für eine fiktionale Figur, die zeitlos und unwandelbar ist.¹⁷² Anschaulich wird diese absolute Unwandelbarkeit auch in der Darstellung der Kleidung. Obwohl der Roman eindeutig berichtet, dass Lunete Iwein neu einkleidet bevor dieser vor Laudine tritt (Vers 2191-2199), trägt er im Fresko (Szene 11) den Waffenrock der vorangegangenen Szenen. Da das Fresko in anderen Szenen durchaus eng an der Textvorlage orientiert ist und zudem ein Interesse an Prachtentfaltung und der Darstellung kostbarer Stoffe und Rüstungsdetails verrät, ist die Entscheidung Iwein in seinem bekannten Erscheinungsbild darzustellen, sicher nicht auf mangelhafte Textkenntnis zurückzuführen. Sie ist ein Merkmal der Verbindlichkeit des einmal (und endgültig) gestalteten Aussehens – die Figuren sind weniger Individuen als *Typen* deren Kleidung und Attribute Erkennungsmerkmale sind. Die Entindividualisierung haben sie mit ihren literarischen Vorbildern gemein, der höfische ‚Menschentyp‘ der mittelalterlichen Dichtung ist grundsätzlich adelig, schön, jung, blond und wird über diese allgemeinen Eigenschaften hinaus nicht näher beschrieben.¹⁷³ Eventuell ist die Notwendigkeit den Löwenschild als charakteristisches Merkmal des Löwenritters darzustellen der Grund, warum der Zyklus entgegen der Leserichtung verläuft. Weil Iwein den Schild am linken Arm trägt, ist er nur frontal darstellbar, indem Iwein von rechts nach links reitet; der Schild Askalons ist in keiner Szene zu erkennen.

Der Zyklus zeigt eine kürzelhafte Rückschau auf Iweins Erlebnisse und setzt die detaillierte Kenntnis des Romans voraus.¹⁷⁴ Falsch ist die daraus abgeleitete

¹⁷¹ Cormeau/ Störmer 1993, S. 218.

¹⁷² „Als Ritter ist Iwein der Sieger über Askalon und der Brunnenritter, wie Tristan der Drachentöter [...] ist“. Ott/ Walliczek 1979, S. 500.

¹⁷³ Bonnet 1986, S. 57.

¹⁷⁴ Masser 1979, S. 397; Bonnet 1986, S. 52.

Abhängigkeit des Bildes vom Text. Es ist wichtig, das Fresko nicht nur als Rezeptionszeugnis zu begreifen, sondern die Unabhängigkeit des Freskos von seiner Vorlage im Auge zu behalten.¹⁷⁵ Der obige Text-Bild-Vergleich hat die grundsätzlichen Unterschiede in Erzählweise, Raum- und Figurenauffassung gezeigt. Die bildimmanente Erzähllogik erhebt gegenüber dem Roman einen eigenen, schöpferischen Anspruch und ist nicht als bloße Nacherzählung aufzufassen. Das Fresko ist nicht nur ein ‚Rezeptionszeugnis‘ in dem Sinne, dass es das zeitgenössische Leserverständnis des Romans konserviert; es ist Zeugnis der Selbstinszenierung der Auftraggeber und vermittelt die weitreichendere Wirkung von hochmittelalterlicher Literatur, die Figuren formt, die vorbildlich und eben darum in besonderem Maße repräsentativ waren.¹⁷⁶ ‚Rittertum‘ ist in der bildlichen Darstellung durch anschauliche Versatzstücke repräsentiert: Rüstung, höfische Kleidung, Turnier/ Kampf, Fantastik (Waldmensch, Zauberring), Schönheit und Prunk. Iwein ist zum zeit- und damit leblosen Symbol geworden, in sämtlichen mittelalterlichen Bildzeugnissen ist Iwein sinnbildlicher Musterritter, in den typologischen Reihen wurde er zum Topos für Minnemacht, in den zyklischen Bildzeugnissen verweist er auf Minneabenteuer und Ritterexistenz.¹⁷⁷ *Minne* und *Kampf* sind die beiden Pole ritterlicher Existenz, zwischen denen sich in Rodenegg die Iwein-Geschichte aufspannt: das Fresko weist eine Zweiteilung auf die Nord- und die Südseite auf. Die *Kampf-aventure* auf der Nordseite ist der *Minne-aventure* auf der Südwand gegenübergestellt, die Geschichte Iweins ist als Muster dargestellt, das auf die zwei prägnantesten Schemata des höfischen Romans reduziert ist.¹⁷⁸ Zugleich sind Kampf und Minne auch verbunden mit den Handlungsräumen ‚innen‘ und ‚außen‘, so dass die Nordseite nur Landschaftsszenen und die Südwand nur (Innen-)Architekturszenen kennt. Im Iwein der Südwand einen beispielhaft Minnenden zu sehen, ist durch die weitere Entwicklung von Iwein-Darstellungen naheliegend, in denen er auf diese Rolle festgelegt wurde. Es lässt sich eine Entwicklung fort von jeder Narration hin zur ‚topischen Vereinzelung der Titelgestalt‘ feststellen.¹⁷⁹ Im 14. und 15. Jahrhundert finden sich mehrere Iwein-Darstellungen, die diesen in andere Minneexempel einreihen (Aristoteles, Tristan,

¹⁷⁵ Ott, Walliczek sprechen von einem „textabgelösten Bildzeugnis“. Ott/ Walliczek 1979, S. 482.

¹⁷⁶ Corneau/ Störmer 1993, S. 229-230.

¹⁷⁷ Ott/ Walliczek 1979, S. 499-500.

¹⁷⁸ Ott/ Walliczek 1979, S. 488-489; Curschmann 2007, S. 447-448. Peter verweist auf das Fehlen einer Minne-Allegorie und widerspricht dieser Deutung. Peter 1985, S. 51. Auch Rushing sieht nicht *Minne* und *Kampf* versinnbildlicht, sondern versteht das Fresko als Gegenüberstellung von Ritterglorie (Nordwand) und Trauer, Chaos, Verzweiflung (Südwand) - also den positiven mit den negativen Resultaten der *aventure*. Rushing 1995, S. 77.

¹⁷⁹ Ott/ Walliczek 1979, S. 489.

Samson, Vergil). Bereits im frühen 14. Jahrhundert wird Iwein beim ‚Wilden Mann‘ und am Zauberbrunnen auf einem Minnekästchen dargestellt.¹⁸⁰ Die Szene des herabfallenden Burgtöres ist exemplarisch geworden, sie ist in sechs Miserikordien aus dem späten 14. und 15. Jahrhundert und auf dem Maltererteppich (um 1310-1330) erhalten (auf letzterem ist zudem noch eine zweite Szene von Iwein und Lunete mit dem Zauberring vor Laudine dargestellt).¹⁸¹ Sämtliche Darstellungen der hochhöfischen Artus-Romane finden sich in höfischen Innenräumen oder auf höfischen Luxus-Gegenständen (vor allem Elfenbeinkleinplastik, verschiedene Kästchen, Textilkunst).¹⁸² Dies unterscheidet sie deutlich von anderen profanen Stoffen: Darstellungen aus dem Stoffkreis der *Chanson de geste* sind vorwiegend der Monumentalkunst zugehörig und befinden sich vorwiegend an Außenfronten öffentlicher Gebäude und öffentlich zugänglichen Bereichen des Kirchenraums. Damit ist hier ein – häufig auch politisch akzentuierter – Appell-Charakter kennzeichnend (Kreuzzugspropaganda). Darstellungen höfischer Stoffe hingegen finden sich auf kleineren Gebrauchsgegenständen oder in geschlossenen privaten und halböffentlichen Räumen (Wandmalerei oder Teppiche) und haben daher einen wesentlich eingeschränkteren Wirkungskreis – sie dienen verstärkt der Selbstvergewisserung und der Stabilisierung der eigenen Identität.¹⁸³ Der Gebrauchszusammenhang des Iwein-Zyklus ist an einer Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit und Privatgebrauch anzusetzen, der Zyklus realisiert sowohl das Bedürfnis nach Selbstvergewisserung als auch nach Repräsentation. Dieser Bildfunktion begründet die Bildkonzeption und die Abweichungen vom Roman. Es lassen sich aus dem Fresko keine Hinweise für oder wider eine Fortsetzung eruieren: die plakative und kürzelhafte Erzählweise reiht die Einzelepisoden chronologisch aneinander – eine derart entproblematisierte *aventure*-Kette ließe sich gerade aufgrund ihres additiven Charakters ebenso problemlos fortsetzen wie sie ohne jede Fortsetzung bestehen kann. Dem Illustrator mittelalterlicher Profanliteratur ging es nicht so sehr um eine vollständige Handlungswiedergabe (Nacherzählung), sondern darum Handlungsabschnitte herauszulösen, die für adeliges Selbstverständnis identifikatorisch am wichtigsten waren und unwichtige zu unterschlagen.¹⁸⁴ Hierbei werden neue, dem Darstellungsmedium immanente Strukturierungsprinzipien wie Symmetrie,

¹⁸⁰ Ott 1984, S. 460.

¹⁸¹ Ott 2002, S. 166-167.

¹⁸² Ott/ Walliczek 1979, S. 496, 498.

¹⁸³ Ott 2002, S. 180-182.

¹⁸⁴ Ott 1984, S. 456.

Verklammerung, optische Entsprechung oder Opposition wichtig.¹⁸⁵ Die räumlich-funktionalen Zusammenhänge profaner Raumausstattungen zu eruieren ist grundsätzlich schwierig, weil die originale Raumfunktion und binnenräumliche Organisation heute meist unbekannt ist; die Konzeption ist weniger vielschichtig und kompliziert strukturiert als im sakralen Innenraum.¹⁸⁶ Anders als ein Sakralraum ist die Raumorganisation beispielsweise des Iwein-Zimmers je nach Nutzung variabel (bei Rechtshandlung und offiziellen Empfängen ist der Hauptakzent auf den vermutlich an der Westwand (stirnseitig) positionierten Sitz des Burgherren ausgerichtet, bei einem Essen oder Bankett wird der Burgherr eher in der Mitte der langen Tafel und damit vor der Mitte der Südwand (Mitte der Längswand) gesessen haben). Für Profanräume sind Nutzungsvielfalt und –wechsel bestimmend. Sicher ist, dass die Szenenanordnung und –auswahl auf die Raumgegebenheiten in hohem Maße Rücksicht nimmt.¹⁸⁷

5. Bildfindung, Stilanalyse und künstlerische Einordnung

5.1. Typologische Vorbilder und neue Bildfindungen

Indem das Iwein-Fresko das früheste erhaltene höfische Fresko ist, begegnet hier die erste Lösung einer neuen künstlerischen Aufgabe. Der Künstler musste sein formales Repertoire, das bis dahin durch christliche Bildthemen etabliert und vertraut war, dem neuen Bildinhalt gemäß verändern.¹⁸⁸

Ein Merkmal höfischer Bildzyklen ist ein gesteigertes Interesse an der Wiedergabe modernster und kostbarer Statussymbole. Ganz im Sinne der repräsentativen Funktion und des Identifikationsangebots, das der Iwein-Zyklus seinen Auftraggebern bot, sind Elemente der höfischen Kriegskultur und Mode präzise und detailliert wiedergegeben. Es scheint daher naheliegend das Fresko mithilfe realienkundlicher Vergleiche zu datieren (das meint hier einen Vergleich von Helm- und Schildformen, Rüstungs-, Waffen und Bekleidungsdetails). Der einzige ausführlichere Versuch dieser Art wurde von Masser unternommen, der Helm- und Schildformen verglich, jedoch zu keinem befriedigenden Ergebnis gelangen konnte - seine Datierung ‚um 1205‘ ist wesentlich zu

¹⁸⁵ Ott 1984, S. 458.

¹⁸⁶ Meckseper 2002, S. 259.

¹⁸⁷ Hierzu ausführlich Meckseper 2002, S. 255-281, über das Iwein-Zimmer S. 261-264, 272.

¹⁸⁸ Selbst wenn es etwaige ältere Bilderzyklen der Iwein-Geschichte gegeben haben sollte, waren diese noch sehr jung und es hatte sich sicherlich noch keine verbindliche Iwein-Ikonografie etabliert.

früh.¹⁸⁹ Die Kleidung sowohl der Männer als auch der Frauen ist insgesamt noch unspezifischer als die martialischen Elemente und im gesamten 13. Jahrhundert nachweisbar; auf charakteristische Details, wie beispielsweise die um 1200 häufig dargestellten langen Prunkärmel¹⁹⁰ oder prachtvolle *covertiuren* (Pferdedecken) wurde verzichtet.¹⁹¹ Weil auch die für den Vergleich herangezogenen Abbildungen (meist Siegel) verzögernden Faktoren unterliegen, oder der Künstler aus unterschiedlichsten Gründen Altmodisches darstellt¹⁹², ist eine Datierung des Rodenegger Freskos mithilfe kostüm- und waffenkundlicher Argumente nicht möglich. Insgesamt dauerte es um 1200 etwa 20 Jahre, bis in literarischen Quellen beschriebene Accessoires der Ritterkultur in die bildende Kunst eingegangen waren; die wahrscheinlichste Begründung dieses Phänomens ist, dass es ebenso lange dauerte, bis die technischen Neuerungen der Waffen und Rüstungen eine ausreichende Verbreitung erfahren hatten.¹⁹³

Das Aufzeigen von motivischen, ikonografischen und typologischen Parallelen und die Eruierung der verarbeiteten Vorbilder dient nicht in erster Linie der zeitlichen Einordnung des Zyklus, sondern soll den Prozess der Bildfindung, die Entstehung des ritterlich-höfischen Formenvokabulars und damit die Anfänge neu entstehender Bildtraditionen beleuchten.

Die deutliche Abgrenzung zwischen christlich und profan, die der moderne Rezipient und die aktuelle Forschung vornehmen, verstellen zuweilen den Blick auf das tatsächliche mittelalterliche Empfinden, nach dem es so etwas wie eine dezidiert nicht-christliche Literatur und Kunst gar nicht geben konnte. Es ist hervorzuheben, dass am Beginn des 13. Jahrhunderts - trotz der Betonung des Höfisch-Ritterlichen in der Artusliteratur und in profanen Kunstwerken - christliches Gedanken- und Formengut immer die Folie war, vor der jegliche Kunstproduktion stand. Zudem gilt nicht nur, dass Vorbilder der vertrauten Gattungen für den bildenden Künstler grundsätzlich verbindlicher waren als die darzustellenden Inhalte eines fremden Mediums¹⁹⁴, sondern

¹⁸⁹ Masser 1983, 177-198.

¹⁹⁰ Solche Prunkärmel schmückten beispielsweise das Kleid der Dido in der etwa gleichzeitigen Handschrift B des *Eneas-Romans* Heinrichs von Veldeke (Ms.germ.fol.282, München, Berliner Staatsbibliothek, fol.6r, 15v, 17r, etc.), sowie auch diejenigen der törichten Jungfrauen auf Burg Hocheppan (Abb. 32).

¹⁹¹ Bonnet 1986, S. 59-60, 155.

¹⁹² Schupp/ Szklenar 1996, S. 111- 112.

¹⁹³ Gamber 1977, S. 114.

¹⁹⁴ Als Beispiel sei die Unterschlagung der beschriebenen Trauerhandlungen Laudines zugunsten etablierter Bildtopoi genannt.

es kann auch als sicher gelten, dass dieselben Künstler und Werkstätten sowohl christliche als auch profane Ausstattungen gleichermaßen ausgeführt haben. Ott/Walliczek gehen soweit zu schreiben, dass „[d]er Maler [...] sich nicht bewußt für [bestimmte] konzeptionelle Lösung[en] entschieden“ habe, weil sich statt dessen ältere ikonografische Traditionen in den Bildformeln durchsetzten.¹⁹⁵ Die Bildformeln zum Ausdruck von Emotionen (das meint konkret Mimik und Gestik), die einzelnen Handlungsmomente (wie Aufbruch, Empfang, Unterredung, Unterwerfung) und auch die diesseitig anmutenden, höfischen Details (Rüstungen, Kampfdarstellungen und Mode) wurden zuerst und wesentlich häufiger in Darstellungen christlichen Inhalts visualisiert. Aber die Übergänge zwischen ‚höfischen‘ (profanen) und ‚christlichen‘ Darstellungsmodi sind fließend, wie beispielsweise die Betrachtung der Bildformel der ‚törichten Jungfrauen‘ deutlich macht: die negativ konnotierte Darstellung von Eitelkeit und Lasterhaftigkeit gleicht dem positiv konnotierten höfischen Ideal-Menschen formal völlig und wird allein kontextuell unterschieden.¹⁹⁶ Wenn im Rodenegger Zyklus christliches Formengut fruchtbar wurde, genügte es den Ansprüchen der neuen Bildaufgabe nicht, christliche Bildschablonen mit profanen Namensüberschriften zu versehen, um ein weltliches Thema zu illustrieren. Die Ermittlung möglicher Vorbilder und verarbeiteter Bildformeln ermöglicht eine Einschätzung, in welchem Ausmaß sakrale und profane Ikonografien im Rodenegger Fresko Eingang gefunden haben und erlaubt es, den Prozess der Bildfindung nachzuvollziehen.

Für das Rodenegger Fresko ist in den meisten Szenen die Verarbeitung weit verbreiteter (nicht dezidiert christlicher) Kompositionsformeln festzustellen, ohne dass sich exakte Vorbilder ausmachen lassen. Dies gilt in besonderem Maße für diejenigen Szenen, in denen inhaltlich Unspezifisches dargestellt ist: die Szene 1 (Aufbruch/ Ausritt) ist weitgehend zerstört, die Iwein-Figur ist nicht erhalten (Abb. 13). Ein formal ähnliches Motiv findet sich in der illustrierten Handschrift P des *Rolandsliedes* des Pfaffen Konrad¹⁹⁷ aus dem späten 12. Jahrhundert; hier ist auf fol. 117v (Abb. 24) die

¹⁹⁵ Ott/ Walliczek 1979, S. 483.

¹⁹⁶ Bonnet beschreibt in diesem Zusammenhang das Fresko-Detail der Törichten und Klugen Jungfrauen auf Burg Hocheppan: die Klugen Jungfrauen bilden eine geschlossene Gruppe in ‚typisch christlicher‘ Manier, sie vermitteln Ruhe und Zucht (demütige Haltung, geschlossene Kontur, Gruppe identischer Personen; sie sind gekleidet wie die Figuren der Heilsgeschichte); die Törichten Jungfrauen sind als lockere Gruppe ungeordnet gereiht, stehen in unterschiedlicher gezierter Haltung und sind in damals hochmodischer, höfischer Tracht gekleidet. Daraus leitet Bonnet ab, dass um 1200 zwei verschiedene Modi (‚heilsgeschichtlich‘ und ‚höfisch‘) zur Figuren-Charakterisierung zur Verfügung standen. Bonnet 1986, S. 171-172, Fußnote 436.

¹⁹⁷ Cod.Pal.germ.112, Universitätsbibliothek Heidelberg. Als Entstehungsort sind sowohl Regensburg als

Unterwerfung der Berchmuda dargestellt. Übereinstimmend mit der Rodenegger Szene stehen zwei oder drei Figuren auf dem Zinnenkranz, nur ihre Oberkörper sind zu sehen, der Blick ist nach links, auf den (die) Heranreitenden hin, ausgerichtet. Die nur fragmentarisch angedeutete Burg wird links von einem Turm abgeschlossen, in einer offenen Tür steht eine weitere nach links gewendete Figur. Anders als in Rodeneegg ist die Szene durch die sich ergebende Berchmuda vor der Burg und eine größere Gruppe nahender Reiter figurenreicher. Auch die nur unwesentlich später als das Rodenegger Fresko entstandene Handschrift B des *Eneas-Romans*¹⁹⁸ (1220-1239) bietet auf fol. 6v eine Ankunfts-Szene (Abb. 25): Eneas reitet einer Einladung Didos folgend mit seinem Gefolge nach Kathargo. Die Stadt ist fragmentarisch durch ein Stadtmauer und einen einzelnen Turm dargestellt, von deren Zinnen eine (deutlich größere) Menschenmenge hinunter schaut. Im Torbogen steht ein bärtiger Mann. (Im Rolandslied und im Eneas-Roman ist eine Ankunft anstelle einer Verabschiedung dargestellt, über die Uneindeutigkeit der Szene in Rodeneegg siehe oben.) Der Aufbruch ins Ungewisse ist bereits im Mittelalter ein Topos und „Standardteil der romanischen Ikonografie“¹⁹⁹, jeder Artusroman beschreibt den Moment, in dem der Held von einem Hof zur *aventure* aufbricht. In einer französischen Miniatur des *Perceval* von Chrétien de Troyes aus dem 14. Jahrhundert²⁰⁰ zeigt das Titelblatt (fol. 1r) Percevals Aufbruch (Abb. 26): Perceval zu Pferd wendet sich zu seiner Mutter um, die ihm mit erhobener Hand aufrecht stehend nachblickt. Auch die Figur des Gastgebers im Rodenegger Fresko hat die rechte Hand zur Verabschiedung gehoben. Percevals/Parzivals Abschiedsgeste ist im Roman nicht beschrieben, die Miniatur zeigt ihn seinen Arm mit nach oben gedrehter Handinnenfläche nach hinten ausstreckend; vielleicht ist der Abschiedsgestus der nicht erhaltenen Iwein-Figur ähnlich zu denken.²⁰¹ Krenn/Winterer gehen davon aus, dass diese Bildformel für den Abschied zweier Adelige für die Illustration höfischer Romane entwickelt wurde; später (Mitte 13. Jahrhundert)

auch Hessen-Thüringen möglich, wobei die Miniaturen dem Umkreis Regensburg-Prüfening oder Freising zugeordnet worden. Gutfleisch-Ziche 1996, S. 150; Kat. Heidelberg 2003, S. 264-265.

¹⁹⁸ Ms.germ.fol.282, Berliner Staatsbibliothek. Entstehungsort ist der nordbayrische Raum. Eine Beschreibung sämtlicher Miniaturen, sowie eine (bedingte) Lokalisierung und Datierung bietet Fingernagel 1992, S. 59-131. Im Folgenden vor allem S. 61-62 (fol. 6v), S. 64 (fol. 13v), S. 75-76 (fol. 42r), S. 79 (fol. 50r), S. 80 (fol. 50v und 52r), S. 85 (fol. 62r); zur Lokalisierung und Datierung S. 96-98.

¹⁹⁹ Rushing 1995, S. 41.

²⁰⁰ Fr. 12577 Paris, Nationalbibliothek, fol. 1 (1330).

²⁰¹ Im deutschsprachigen Raum setzt die Illustration des Parzival im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts ein. Keine der insgesamt drei illustrierten Parzival-Handschriften des 13. Jahrhunderts zeigt die Verabschiedungs-Szene. (München Staatsbibliothek, Cgm. 18, 1370er Jahre; München, Staatsbibliothek Cgm 19, 1225-1250; St. Gallen. Stiftsbibliothek, Cod. 857, 1225-1250). Ott 2002, S. 154.

findet sie Eingang in die Illustration von Heiligenviten²⁰², womit hier die Übernahme einer in ihrer Wurzel profanen Ikonografie für christliche Inhalte zu beobachten ist.²⁰³ In der Szene 9 (Abb. 21) ist die Beerdigung Askalons oder die Bahrprobe dargestellt. Zweiteres müsste als absolut vorbildlos gelten, die Fehlstelle erschwert aber eine eindeutige Interpretation. Das gerundete Fragment rechts der Fehlstelle scheint zwar die Schulter des stehenden Tonsurierten zu sein, ist aber durch das übereinstimmende Muster als Teil von Askalons Waffenrock gekennzeichnet; unter Umständen ist der blutende, verstorbene Askalon halb aufgerichtet aufgebahrt und der Kopf so weit auf die Brust hinab gesunken, dass er aufgrund der Fehlstelle nicht mehr sichtbar ist. Das Kopffragment gehörte dann zu einem dahinter stehenden Kleriker, dessen Körper nicht mehr erhalten ist. Diese Lesart als Bahrprobe bleibt jedoch hypothetisch, da die große Fehlstelle das Verhältnis des Kopffragments zum vermeintlichen Schulterfragment zu stark verunklärt. Wie aus dem Vergleich mit zwei Miniaturen im *Sakramentar des Bischof Warmundus von Ivrea*²⁰⁴ aus dem beginnenden 11. Jahrhundert hervorgeht, folgt die Beerdigung einem verbindlichen Ritual, bei dem der Trauerzug zweiphasig ist. In der ersten Phase (fol. 200v, Abb. 27) wird der Tote von der Menge der Trauernden umringt auf einer Bahre in die Kirche getragen, der Trauerzug wird von einem kreuztragenden Geistlichen angeführt, die Frauen drücken gestisch ihre Trauer aus (im Sakramentar zuerst durch gen Himmel gestreckte Arme). In der zweiten Phase (fol. 203v, Abb. 28) wird der Tote aus der Kirche und zu Grabe getragen, die Szenerie gleicht bis auf wenige Details der vorherigen Phase, aber die Trauergesten sind verändert: wie im Iwein-Fresco hält die Witwe die Hände nun auf Brusthöhe und sämtliche Anwesenden weinen²⁰⁵. Eine solche zweiphasige Beerdigung ist in Müstair dargestellt (Trauerzug und Grablegung): das mittlere Apsisfresko der Stiftskirche St. Johann (1200-1205) zeigt die Bestattung des Johannes (Abb. 29), in der dieser ebenfalls auf einer von einem Tuch bedeckten Bahre an den Tragholmen zu Grabe getragen wird.²⁰⁶ Das bis auf Kniehöhe hinabhängende Tuch über der Bahre lässt den Kopf und die Schulterpartie des Verstorbenen frei, durch eine uneindeutige Darstellung

²⁰² Beispielsweise in einer Darstellung des Abschieds Landgraf Ludwigs von Thüringen von seiner Gattin, der Heiligen Elisabeth im Gebetbuch der Seligen Gertrud von Altenberg (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Hs 2230, fol. 8v).

²⁰³ Krenn/ Winterer 2009, S. 102.

²⁰⁴ Ms. 86, Kapitularbibliothek von Ivrea.

²⁰⁵ Schmitt interpretiert die Geste der Witwe nicht als Händeringen, sondern als ‚auf die Brust schlagen‘. Das Sakramentar zeigt auf 10 von insgesamt 26 Miniaturen das Sterbe- und Bestattungsritual eines Laien. Schmitt 1992, S. 212-213.

²⁰⁶ Auch in der Berliner Bilderhandschrift B des *Eneas-Romans* ist auf fol. 62r ein Leichenzug dargestellt; die dargestellte Bahre gleicht denjenigen in Mustair und Rodenegg, sie hat die gleiche Trägerkonstruktion und ebenfalls ein rautenförmiges Muster.

scheint das Tuch steif und zeltförmig wie ein Satteldach auf der Bahre aufzuliegen. Eventuell ist das spitzgiebelige linke Ende der Bahre im Rodenegger Fresko ebenfalls ein solches ‚aufgestelltes‘ Tuch, Oberkörper und Kopf Askalons können also durchaus sichtbar gewesen sein. (Übrigens ist auch die Beerdigung Askalons in einer französischen *Yvain*-Handschrift²⁰⁷ von ca. 1300 in zwei Miniaturen dargestellt, deren erste eine Aufbahrung und deren zweite den Trauerzug zeigt.) Als konkretes Vorbild für die Rodenegger Szene ist die Einsargung des Heiligen Martin von Tours auf dem Apsismosaik von Sant’Ambrogio in Mailand vorgeschlagen worden (Abb. 30).²⁰⁸ Der Bildaufbau ist spiegelbildlich zu demjenigen in Rodeneegg und der Kreuzträger an den Rand der Szene gerückt, aber das überkuppelte Ziborium zur Aufnahme des Sarges ist auch in Mailand dargestellt, anstelle einer Bahre zeigt das Mosaik einen offenen Sarg. Ähnlich weit verbreitet ist auch das Motiv der Unterwerfung unter einen Herrscher der Szene 11 (Iwein und Lunete vor Laudine, Abb. 23), hier ergänzt durch die Vermittlerfigur. Alle drei Figuren sind in sehr formelhafter Haltung dargestellt: Laudines Gestik, Körperhaltung und Mimik drücken Melancholie, Trauer oder Nachdenklichkeit aus und kommen sowohl im christlichen als auch (obwohl seltener) im profanen Kontext vor. Die Pose Iweins ist ähnlich allgemein und meint Unterwerfung sowohl im politischen als auch im amourösen Sinne²⁰⁹. In Laudine die ‚Klagende einer Deposito‘²¹⁰ zu sehen und Lunete als ‚Schutzheilige‘²¹¹ zu deuten, geht zu weit. In der erwähnten Handschrift P des *Rolandsliedes* findet sich auf fol. 84r (Abb. 31) die Szene der Entlarvung Geneluns: König Artus sitzt in Trauerhaltung auf seinem Thron, die rechte Hand an die Wange gelegt, die linke in seinem Schoß, den bekrönten Kopf leicht geneigt. Die Figur bietet formal eine spiegelbildliche Entsprechung Laudines. Die Positionierung von Laudine und Lunete zueinander könnte auf die beiden linken der fünf törichten Jungfrauen im Apsisfresko der Burgkapelle von Hocheppan (um 1200) zurückgehen (Abb. 32a).²¹²

Neben diesen Szenen mit einer sowohl im sakralen als auch im profanen Kontext gleichermaßen verbreitete Ikonografie ist das Formengut der Kampfszenen 4, 5 und 6²¹³

²⁰⁷ MS fr. 1433, Paris, Bibliothèque Nationale, fol. 69v und 72v.

²⁰⁸ Schupp/ Szklenar 1996, S. 98.

²⁰⁹ Rushing 1995, S. 63.

²¹⁰ Curschmann 1997, S. 18.

²¹¹ Curschmann 1997, S. 18; Masser 1986, S. 140; Bonnet 1986, S. 50-51.

²¹² Ott/ Walliczek 1979, S. 486, Fußnote 47, Abb. 21.

²¹³ Aufgrund der großen Fehlstellen lässt sich nicht mehr ausmachen wie groß die Innovationen in der sechsten Szene war; für die Darstellung eines herabfallenden Falltores, welches ein Pferd durchschneidet, gab es wohl keine Vorbilder. In ihrem Kern ist die Szene jedoch Kampfszene wie die vorangegangene, die nun statt auf freiem Feld im Burginneren situiert und um architektonische Details erweitert ist.

(Abb. 16, 17, 18) bereits früher für profane Themen adaptiert worden und um 1200 eindeutig als höfischer Zweikampf eines literarischen Ritters (häufig Roland) und seines Widersachers lesbar. Das Motiv findet sich seit dem frühen 12. Jahrhundert auf Kapitellen und Reliefs, viele in Norditalien; den Anfang bilden die Rolandskapitelle der Abteikirche Sainte-Foy in Conques (Südfrankreich), die zwischen 1087 und 1119 datiert werden²¹⁴ (Abb. 33). Um 1120 entstand das Relief an der Westfassade der Kathedrale von Angoulême (ebenfalls in Frankreich), in dem auf den Lanzenkampf eine Verfolgung des fliehenden Besiegten (hier Marsilies) zu Pferd durch Roland folgt, der ihm von hinten den Arm abschlägt (Abb. 34); die Szene weist formale Ähnlichkeiten mit der Falltor-Szene des Freskos auf. In Norditalien findet sich u.a. ein Beispiel an der Westfassade von San Zeno in Verona von 1138 (Abb. 35). Lejeune/Stiennon haben in einer umfangreichen Arbeit über die Bildzeugnisse der Rolandssage eine Liste von 20 erhaltenen romanischen Bildzeugnissen zusammengestellt, die neben Kapitellen und Reliefs auch Kirchentüren, Kirchenfenster, Miniaturen und Mosaiken umfasst.²¹⁵ Sämtlichen Darstellungen ist die Aufteilung des Kampfes in Schwert- und Lanzenkampf in zwei nebeneinander geordneten Bildfeldern gemein. Diese Zweikampfdarstellungen sind durch ihren Kontext und literarisches Vorwissen lesbar, die bildliche Darstellung ist nicht aus dem Text abgeleitet, sondern wurde im Laufe des 12. Jahrhunderts mit dem Bedeutungsgehalt des Textes gefüllt, bis schließlich der Zweikampf das konstanteste und populärste Motiv der Rolands-Ikonografie und unverzichtbares Schlüsselmotiv jeder zyklischen Darstellung einer Rittergeschichte wurde.²¹⁶ Ein seltenes Beispiel der Goldschmiedekunst findet sich auf der erwähnten Erec-Krone (1225-1250), die den Zweikampf zwischen Erec und Ider - Lanzenkampf und Schwertkampf - in zwei übereinander geordneten Bildfeldern zeigt (Abb. 36). Die Szene scheint hier eher das Bildmuster des typischen Kampfes zu tradieren als der literarischen Vorlage zu folgen, die dezidierten Unterschiede im Aussehen der beiden Kämpfer und Details der Kampfhandlung werden in der bildlichen Darstellung übergangen.²¹⁷ Als literarisches Schlüsselmotiv der höfischen Epen findet sich der ritterliche Zweikampf auch in mehreren Bilderhandschriften. In einer Handschrift der *Historiae Adversum Paganos* des Paulus Orosius aus dem 12. Jahrhundert²¹⁸ zeigt

²¹⁴ Unter Umständen ist diese Datierung einzugrenzen auf 1097-1107. Lejeune/ Stiennon 1971a, S. 19.

²¹⁵ Lejeune/ Stiennon: 1971a, im Speziellen S. 19-24 (über Conques), S. 29-42 (über Angoulême), 72-76 (über Verona); Lejeune/ Stiennon 1971b.

²¹⁶ Ott 1984, S. 450-453, 455; Ott/ Walliczek 1979, S. 483; Rushing 1995, S. 49.

²¹⁷ Mühleman 2002, S. 244.

²¹⁸ Pal.lat.927, Vatikan, Biblioteca Apostolica.

fol. 112r den Lanzenkampf zwischen Theoderich und Odoaker (Abb. 37), in der Berliner Bilderhandschrift des *Eneas-Romans* gibt es mehrere Zweikampfdarstellungen sowohl vom berittenen Lanzenkampf (fol. 42r, fol. 50r) als auch vom Schwertkampf, letzterer ist auf fol. 50v (Abb. 38) in zwei übereinander geordneten Bildfeldern in zwei Phasen dargestellt: ähnlich wie in Rodenegg schlägt Pallas Turnus durch den Helm eine Kopfwunde (doch in der Miniatur reißt dieser sein Schwert hinauf und ersticht Pallas von unten). Auch die Handschrift P des *Rolandsliedes* zeigt in einer Miniatur auf fol. 76v (Abb. 39) wie Olivier Justin durch den Helm hindurch mit dem Schwert eine tödliche Kopfwunde schlägt. Wie auch im Rodenegger Fresko wird der Schwertkampf hier in untypischer Weise zu Pferd ausgetragen. Dass der Rodenegger Künstler hierin von der Bildtradition abweicht, ist vermutlich durch Texttreue zu erklären (der Roman schweigt sich zwar darüber aus, ob Iwein und Askalon zu Pferd oder zu ebener Erde kämpfen, der weitere Handlungsverlauf macht einen Kampf zu Pferd aber wesentlich wahrscheinlicher).²¹⁹ Ein sakrales Beispiel, das jedoch vermutlich später (wahrscheinlich 1250-1270) entstanden ist, findet sich in der Kirche Santi Vittore e Corona in Tonadico (Südtirol); das Fresko der Südwand des Langhauses zeigt im unteren Register Kampfszenen, die u.a. als biblische Schlacht gelesen worden sind (aber auch ein historisches Ereignis der eigenen Geschichte oder eine Episode aus den Kreuzzügen meinen können).²²⁰

Am innovativsten ist der Rodenegger Künstler in denjenigen Szenen, in denen er keine Vorlagen nutzen konnte und weitgehend eigenständig Bildlösungen für ausgefallene Inhalte finden musste. Aufgrund des sehr spezifischen Romaninhalts konnte hier nur bedingt auf bekannte Ikonografien zurückgegriffen werden. Der Künstler findet in der Zusammensetzung verschiedener Einzelmotive aus unterschiedlichen Kontexten zu neuen Bildlösungen, texttreue Bildelemente und etablierte Detailformen werden vermischt. In Szene 2 (Abb. 14) hat der Künstler mit dem Waldmenschen das folgenreichste Motiv des Zyklus geschaffen, es ist in der bildenden Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit immens beliebt.²²¹ Die Gestaltung des Waldmenschen weicht vom Text ab (Textauszug siehe oben), weist aber sämtliche charakteristische Merkmale auf, die sich für die Darstellung von ‚Wilden Männern‘

²¹⁹ Eine auffallend deutliche Abweichungen vom tradierten Motiv zeigt das *Sogenannte Gebetbuch der Heiligen Hildegard* (Cod.lat.935, München, Bayerische Staatsbibliothek) von ca. 1190. Hier wird auf fol. 38v der Lanzenkampf – als Allegorie der Streitsucht - zu Fuß ausgefochten.

²²⁰ Stamper/ Steppan 2008, S. 241-242.

²²¹ Bernheimer 1952.

verbindlich etablieren: wirre Behaarung (teilweise Körperbehaarung), Keule, Nacktheit. (Die Hautfarbe des Waldmenschen ist zudem eine textgetreue Illustration der Beschreibung als ‚mohrenleich‘.²²²) Die Wildleute waren spätestens seit dem 10. Jahrhundert als Figuren der niederen Mythologie in der Volkstradition bekannt und im Tiroler Raum sehr populär²²³; trotzdem wurden Wildleute erst ab Mitte des 14. Jahrhunderts in Kunst und Literatur häufig dargestellt.²²⁴ Das Motiv speist sich aus unterschiedlichsten Quellen, die Merkmale Hässlichkeit, Nacktheit (teilweise Ganzkörperbehaarung) und Keule sowie für das Rodenegger Fresko auch gezähmte wilde Tiere und thronende Sitzhaltung (Hirtenrolle) werden kombiniert. Trotz der vielfältigen und uneindeutigen Motivherkunft blieb die Ikonografie im Folgenden durch alle Stilepochen hindurch verbindlich. Die Darstellung des Waldmenschen im Rodenegger Fresko ist die früheste erhaltene und markiert den Anfangspunkt dieser Tradition (wie dieser auch in der Roman-Episode erstmals in der Literatur begegnet)²²⁵. Die im Roman sehr erzählfreudig beschriebene Hässlichkeit als Kennzeichnung des Unhöfischen spielt dabei in der bildenden Kunst eine auffallend untergeordnete Rolle. Obwohl der Roman sich ausführlich über die furchteinflößenden und monströsen Merkmale des Waldmenschen auslässt und unter anderem rote, funkelnde Augen, einen klaffenden Mund mit Zähnen wie Eberhauern und einen entstellenden Buckel beschreibt, ist die Wildheit des Rodenegger Wildmannes nur durch sein abstehendes Haar, den langen Bart (der jedoch in auffällig ordentlichen – geradezu eleganten – Wellen liegt, Abb. 14a) und die Nacktheit gekennzeichnet. Die Futtertrog-großen Ohren sind auf abstehende Henkelohren geschrumpft. Trotz mannigfaltiger Bildquellen für Hässlichkeit und Monstrosität in unterschiedlichen künstlerischen Medien ist die dämonische Komponente im Erscheinungsbild des Wildmannes zurückgedrängt; ähnlich den dämonischen Fratzen an romanischen Kirchenportalen aber ist auch der Kopf des ‚Wilden Mannes‘ – als einziger des gesamten Zyklus - en face dargestellt.²²⁶ Mehr Gemeinsamkeiten mit dem Rodenegger ‚Wilden Mann‘ hat eine 1156 von Nicodemo da Guardiagrele geschaffene hockende Figur an der Kanzel von Santa Maria

²²² Bonnet 1986, S. 35.

²²³ Rushing 1995, S. 46.

²²⁴ Dinzelbacher 1992, S. 905.

²²⁵ Rushing 1995, S. 46.

²²⁶ Derartige en face Köpfe finden sich beispielsweise als dämonische Masken am Westportal der ehemaligen Stiftskirche (heute Pfarrkirche) St. Salvator und Allerheiligen in Millstatt in Kärnten (ca. 1170); in Norditalien an der Kirche San Pietro a Gropina. Am Hauptportal des Doms von Fidenza ist ein Dämon dargestellt, der Hiob quält und neben dem monströsen Gesicht auch das Merkmal der Nacktheit aufweist. Eine hockende, bärtige Figur findet sich am Mittelportal des Markusdoms in Venedig.

del Lago in Moscufo in Mittelitalien (Abb. 40).²²⁷ Die übereinstimmenden Merkmale sind Nacktheit, reiches Kopfhaar, Bart und große Ohren, die selbstbewusste Haltung aber fehlt. Vielfältigste Darstellungen von skurrilen, dämonischen oder nackten Figuren bietet die Buchmalerei: das Kapitelloffiziumsbuch von Zwiefalten²²⁸ (um 1162) zeigt auf fol. 17v eine Darstellung des Jahres mit Tierkreiszeichen, Monatsarbeiten und Jahreszeiten (Abb. 41). Sowohl die Personifikation der Prima (oben rechts) als auch die Figur im Zentrum sind als behaarte und nur mit einem Tuch bekleidete Figuren mit wirrem Bart dargestellt.²²⁹ Die Monatsdarstellung des April ist als Hirte mit Tieren umgesetzt, der einen Stock über die Schulter gelegt hat und damit in Funktion und Gestus dem Rodenegger Wildmann nahe steht; das Motiv ist in westlichen Monatsdarstellungen selten und byzantinischen Ursprungs²³⁰, begegnet aber auch in italienischen Fußbodenmosaiken des 12. Jahrhunderts.²³¹ Das Motiv eines nackten Mannes, mit über die Schulter gelegtem Stock (aber ohne begleitende Tiere) findet sich bereits auf antiken Sarkophagen.²³² Eine Handschrift der *Homiliae in Ezechielem* Gregors des Großen aus Oberaltaich²³³ (um 1150) ist auf fol. 45r mit einer Initialfigur ausgestattet, die einen stehenden nackten Mann mit gekräuselterm Bart und üppigem Haar zeigt (Abb. 42).

In der Schilderung der wilden Tiere weicht der Künstler vom Text ab: es sind andere als die im Roman beschriebenen und ruhend statt kämpfend dargestellt. Das Motiv könnte auf Jagdszenen zurückgehen; die Tiere sind wohl Hirsch, Hund und Wildkatze.²³⁴ Auf der Außenwand der Burg Hocheppan begegnet eine Hirschjagd in der die Geweihdarstellung derjenigen in Rodenegg ähnlich ist (Abb. 43); hier könnte durchaus eine direkte Motivübernahme stattgefunden haben, da die Geweihform in Rodenegg ursprünglich auch nach innen auslaufenden Sprossen aufgewiesen hatte, die später übermalt wurden und heute durch den Putz hindurchscheinen (Abb. 14b). Es könnte sich bei dieser Veränderung aber auch um eine Korrektur der ehemals völlig

²²⁷ Eine ähnliche, aber bartlose Figur (ca. 1205) findet sich in der Krypta des Dom St. Maria und St. Korbinian in Freising (mittlere Säulenreihe, erste (Bündel-)Säule von Osten).

²²⁸ Cod.hist.fol.415, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek. Entstehungsort ist Zwiefalten.

²²⁹ Auf fol. 15v wird die Figur unbehaart wiederholt.

²³⁰ Haug 1977, S. 28.

²³¹ In dem Mosaik in der Basilika San Savino in Piacenza steht die Figur zwischen zwei Bäumen, im Mosaik der Kathedrale Santa Maria Annunziata in Otranto trägt sie einen Stecken über die Schulter gelegt. Das Mosaik in Otranto bietet auch die älteste bildliche Darstellung des König Artus.

²³² Grabdenkmal des Seius Super, rechte Schmalseite, frühes 2. Jahrhundert. Römermuseum Teurnia/St. Peter im Holz, Kärnten.

²³³ Clm 9511, München, Bayerische Staatsbibliothek.

²³⁴ Schupp schlägt eine Hirschjagd als Vorbild vor; er identifiziert das Geweih eines Hirsches, die spitze Schnauze eines Hundes und eine große Wildkatze (vielleicht eine Löwin). Schupp/ Szklenar 1996, S. 83.

unnatürlichen Geweihform handeln, die ohne eine Vorbildwirkung Hocheppans von statuen ging, zumal das Geweih dort unnatürlich stark verzweigt ist und sich in diesem Punkt von demjenigen in Rodenegg unterscheidet. Darstellungen von Hirschjagden begegnen in unterschiedlichen Gattungen und Kontexten; das Motiv wurde seit dem 11. Jahrhundert sehr häufig auf Kapitellen dargestellt²³⁵, sowie im Fresko und in der Buchmalerei.²³⁶ Anders als in typischen Jagdszenen sind die Tiere im Rodenegger Fresko jedoch liegend dargestellt. Wie das *Reiner Musterbuch* (1208-1213) beweist, gab es zur Entstehungszeit des Rodenegger Freskos auch Musterbücher mit verschiedensten Tierdarstellungen. Schupp/Szklenar schlagen als mögliche motivische Herkunft Darstellungen von ‚Adam der den Tieren Namen gibt‘ vor.²³⁷ Das Motiv begegnet ähnlich auch in Darstellungen von ‚Christus als Menschensohn‘, es findet sich auf einer Miniatur des wesentlich älteren Stuttgarter Psalters²³⁸ aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts auf fol. 9r (Abb. 44), auch hier ist die (bekleidete) männliche Figur in der Mitte von wilden Tieren thronend gezeigt, hat aber keine Keule. Das Motiv eines in der Mitte einer Tiergruppe thronenden oder die Tiere beherrschenden Mannes findet sich in der christlichen Kunst mehrfach.²³⁹ In diesem Punkt ähnelt das Motiv auch Orpheus-Darstellungen, die aber trotz dieser motivischen Parallele als Vorbild nicht in Frage kommen, da das Motiv in Details (Musikinstrument, andere Tiere, Bekleidung, keine ‚hässlichen‘ Merkmale) zu stark abweicht²⁴⁰. Ohne die Motivherkunft letztgültig klären zu können, lässt sich feststellen, dass die Einzelmotive Hirsch (auch Hirschjagd), Hund, Löwe, Hirte bereits seit frühchristlicher Zeit stark symbolisch aufgeladen waren und vielfältigste Verbreitung erfahren haben. Die Körperhaltung des ‚Wilden Mannes‘

²³⁵ Beispielsweise am Dom von Fidenza und am Dom von Verona (hier ergänzt durch weitere unterschiedlichste Tierdarstellungen).

²³⁶ In der Handschrift B des *Eneas-Romans* auf fol. 32r.. Im Kapitelloffiziumsband von Zwiefalten (1162) auf fol. 62v in der rechten oberen Bildecke; auf fol. 63v findet sich zudem die früheste Darstellung des Hieronymus als Diakon, der dem Löwen gegenübersteht, der Esel, Schaf und Widder weidet.

²³⁷ Schupp/ Szklenar 1996, S. 84. Eines der seltenen Beispiele dieses Bildtypus des 12. Jahrhunderts bietet das Fresko der nördlichen Langhauswand der Abtei-Kirche San Pietro in Valle in Ferentillo (Mittelitalien) aus dem späten 12. Jahrhundert, es zeigt einen stehenden, nackten Adam umgeben von friedlichen Tieren. Die in der Mitte der Tiergruppe stehende Figur weist gewisse formale Parallelen auf (wie auch einige Unterschiede: die Figur hat weder Keule noch wirre Behaarung, sitzt nicht, die Tiere sind andere).

²³⁸ Cod.bibl.fol.23, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek. Entstehungsort ist Saint-Germain-des-Prés.

²³⁹ Neben ‚Adam der den Tieren ihre Namen gibt‘ begegnet das Motiv beispielsweise auch in Darstellungen der ‚Tiere als Untertanen des Menschen‘ und ‚Christus als Menschensohn‘, dargestellt auf einer Miniatur des wesentlich älteren Stuttgarter Psalters aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts auf fol. 9r (Cod.bibl.fol.23, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek. Entstehungsort ist Saint-Germain-des-Prés), auch hier ist die (bekleidete) männliche Figur in der Mitte von wilden Tieren thronend gezeigt, hat aber keine Keule.

²⁴⁰ Als Vergleichsbeispiel sei die Miniatur auf fol. 68v der Cicero Handschrift *De inventione, Rhetorica ad Herennium* aus Norditalien, Mitte 12. Jahrhundert, genannt. Rom, BAV, Cod. Ottob. Lat. 1190.

entspricht dabei trotz seiner Funktion als Hirte eher einem thronenden Herrscher. Der Vergleich mit fol. 15v, 19r und 109v (Abb. 45) der Handschrift P des *Rolandsliedes* beweist die Verwandtschaft mit anderen Herrscherdarstellungen in Sitz- und Armhaltung; auch die Keule ist einem Zepter gleich gehalten.

In Szene 3 (Übergießen des Zauberbrunnens, Abb. 15) ist die Vereinfachung des kompliziert beschriebenen Ortes um Brunnen, Quelle und Kapelle angestrebt. Der Künstler hat die wundersam-sakrale Kraft der Quelle ausgedrückt, indem diese Ähnlichkeit mit einem Altar aufweist. Die gelben Schlangenlinien zwischen den Bäumen am oberen Bildrand (Abb. 15a) und die nur noch andeutungsweise erkennbaren gelben Farbflecken über der Namensinschrift und links der Iwein Figur (Abb. 15b, c) sind aller Wahrscheinlichkeit nach als Gewitterelemente zu verstehen.²⁴¹ Wellenförmige Wolkenformationen finden sich in der christlichen Ikonografie häufig, wenn die Hand Gottes aus dem Himmel ‚hervorbricht‘. (Das Motiv findet auch für die Illustrierung heidnischer Götter Verwendung, auf fol. 13v der Bilderhandschrift des *Eneas-Romans* geben die Götter Eneas den Befehl zur Abreise, in der oberen linken Bildecke ist ein Wolkenknäuel dargestellt, aus dem eine Figur mit mahnend erhobenen Hand hervorragt.) Dieser vormals christliche Sinngehalt ist im Rodenegger Zyklus auf eine ‚aus dem Himmel hervorbrechende übernatürlichen Urgewalt‘ erweitert. Diese Übertragung begegnet bereits in einer Sturmdarstellung im *Sogenannten Gebetbuch der Heiligen Hildegard* (um 1190), hier ist auf fol. 44v (Abb. 46) die ‚Stillung des Sturmes auf dem Meer‘ dargestellt: aus der wellenförmigen Wolkendecke (in den oberen Bildecken) brechen die Winde in Form von blasenden Gesichtern hervor und treiben kleinere Wolken bis hinunter auf die Köpfe der Apostel. (Auf fol. 33v desselben Codex bricht die Hand Gottes aus einer ähnlichen Wolkenwelle hervor.) Obwohl die gelben Farbflecken im Rodenegger Fresko zu schlecht erhalten sind, als dass sie einen Hinweis auf ihre originale Form böten, könnten sie vormals ebensolche zerrissenen Wolkenfetzen dargestellt haben; die Farbübereinstimmung mit der geschlängelten ‚Wolkendecke‘ am oberen Bildrand legt diese Interpretation nahe. Für das Begießen eines niedrigen Steines vom Pferderücken aus gab es keinerlei Vorbilder, vielleicht ist dies der Grund für die unglückliche Sitzhaltung Iweins.

Die Bildlösungen für die Ringübergabe (Szene 8, Abb. 20) und die Suche (Szene 10, Abb. 22) sind besonders innovativ, weil die visuell kaum darstellbare Eigenart des Ringes, unsichtbar zu machen, sehr geschickt bildlich umgesetzt ist. In Szene 8 sind

²⁴¹ Eine weitere geschwungene gelbe Linie befindet sich in der Szene der Ringübergabe über Iweins Helm; was sie ursprünglich darstellte ist heute völlig unklar (Abb. 20a).

Bildaufbau und Figurengestik besonders eindeutig und lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass die Ringübergabe gemeint ist, doch der Ring selber ist nicht zu sehen (Abb. 20b). Unter Vorbehalt könnte der ehemals dargestellte Ring inzwischen verblasst sein, jedoch weisen keinerlei Spuren auf eine ehemalige Ringdarstellung hin und die Hände Iweins und Lunetes sind erhalten. Wahrscheinlicher ist, dass die ‚Unsichtbarkeit‘, die Wirkung des Ringes, als Merkmal auf den Ring selber übertragen worden ist – der Ring ist ‚durchsichtig‘. Hierin ist wohl der Grund zu sehen, warum Lunete Iwein den Ring an den Finger steckt, obwohl der Roman nur von einer Übergabe spricht: um jegliche Uneindeutigkeit zu vermeiden, die mit der ‚unsichtbaren Gestaltung‘ des Rings unweigerlich einher ging, musste der Künstler die Szene besonders pointiert und aussagekräftig formulieren. Für das beginnende 13. Jahrhundert hatte sich noch keine Ikonografie für Ringgaben etabliert.²⁴² Vermählungsdarstellungen mit Ringgabe entstehen später; vor 1200 (und noch im 13. Jahrhundert) sind Braut und Bräutigam nebeneinander sitzend und sich umarmend dargestellt.²⁴³ Die ältesten deutschen Darstellungen von Heiligen als Bräute finden sich im 14. Jahrhundert, die erste gesicherte Darstellung einer mystischen Vermählung der Heiligen Katharina, in der diese einen Ring angesteckt bekommt, ist die Hearst-Tafel von 1320/30.²⁴⁴ Ältere Ringübergaben finden sich in der Ikonografie von Juda und Tamar, wenn das übergebene Siegel als Ring interpretiert wird, eine solche Darstellung bietet eine Handschrift des *Dialogus Laudibus Sanctae Crucis*²⁴⁵ von 1170-1180 auf fol. 2r (Abb. 47), auf welcher der Ring jedoch überreicht und nicht angesteckt wird. In der Handschrift B des *Eneas-Romans* findet sich auf fol. 52r ein Ringdiebstahl (Abb. 48), der trotz deutlicher inhaltlicher Abweichungen gewisse motivische Ähnlichkeiten aufweist: der Ritter ist voll gerüstet und behelmt, hat aber zum Zweck des Ansteckens/ Abziehens den Handschuh abgestreift, der nun als Schlaufe vom Ärmel herabhängt. Auch die Suche in Szene 10 (Abb. 22) ist eine Neuerfindung des Künstlers. Sie stellt in der Umsetzung der Unsichtbarkeit das Gegenstück zur Ringübergabe dar: wurde hier der Ring unsichtbar dargestellt, um seine besonderen Fähigkeiten herauszustellen, wird Iwein nun (obwohl unsichtbar) sichtbar dargestellt, weil der Künstler nicht darauf verzichten konnte, die Hauptfigur ins Bild zu setzen. Unsichtbarkeit ist als nicht-auffindbar-sein, als nicht-gesehen-werden umgesetzt worden. Daher ist Iwein (und mit

²⁴² Rushing spricht zwar von einer unspezifisch gestalteten und allgemein typischen Ringübergabe, führt aber keinerlei Vergleichsbeispiele an. Rushing 1995, S. 57.

²⁴³ Kirschbaum 1994, Sp. 308-309.

²⁴⁴ Schill 2005, S. 293.

²⁴⁵ Clm 14159, München, Bayerische Staatsbibliothek. Entstehungsort ist Regensburg-Prüfening.

ihm seine Eigenschaft unsichtbar zu sein) an den Rand und die hoffnungslose Suche in die Bildmitte gerückt worden und seine Unsichtbarkeit vielmehr in den Suchenden als in der Iwein-Figur ausgedrückt - das Um-sich-schlagen und der Verweis auf die ‚unbrauchbaren‘ Augen drücken aus, dass dieser nicht zu sehen ist. Der Hinweis auf die Augen ist eine Kennzeichnung von Blindheit, hier meint sie die Unbrauchbarkeit und Nutzlosigkeit der eigenen Augen. Die Geste entstammt der christlichen Ikonografie der Blindenheilung (betont aber dort den heilenden Aspekt stärker als die Krankheit).²⁴⁶ Iwein ist unter einem Vorhang in der linken, unteren Bildecke versteckt; aufgrund der großen Fehlstelle ist nicht mehr auszumachen, ob oder wie der Ring in dieser Szene dargestellt wurde. Eine Miniatur der Handschrift B des *Eneas-Romans* zeigt auf fol. 42r in der linken unteren Bildecke ein Zelt, unter dem sich ein Soldat das Kettenhemd auszieht. Das Detail des um den Pfosten geschlungenen Vorhangs und die Körperhaltung der liegenden Figur, die von der Kontur der Zeltplane eng umschlossen ist, erinnern an den versteckten Iwein (Abb. 49).

Einzig in der Szene 7 (Abb. 19), die den Tod Askalons in Laudines Armen darstellt, scheint eine christliche Bildschablone auf die gesamte Szene angewendet worden zu sein. Die Trauer um Askalon ist im Roman nicht dezidiert beschrieben, war dem Künstler aber so wichtig, dass er sie in zentraler Position - an der Mitte der Stirnseite - darstellte. Die Darstellung weckt Assoziationen aus dem religiösen Bereich²⁴⁷ und es ist sehr wahrscheinlich, dass christliche Bildkomposition genutzt wurden.²⁴⁸ Die in der Forschung (Schupp/Szklenar, Rushing, Bonnet, Steppan) postulierten Vorbilder entstammen dem Bildfundus rund um die Kreuzabnahme und der Trauer Mariens um ihren Sohn; am häufigsten ist der Vergleich mit einer Beweinung²⁴⁹, das Motiv der Pietà war um 1200 noch nicht ausgebildet. Die postulierten motivischen Parallelen sind jedoch schwächer als vorgegeben: in Beweinungsdarstellungen neigt sich Maria Jesus frontal zu, es gibt kaum Bildbeispiele, in denen sie ihn von hinten umfängt.²⁵⁰ Zudem

²⁴⁶ Blindenheilungen sind im Alten und Neuen Testament mehrfach beschrieben und ob ihrer starken Symbolik (Sinnbild der inneren Erleuchtung durch Christus) ist die Blindenheilung seit dem 3. Jahrhundert eines der am häufigsten dargestellten Wunder. Seibert: Lexikon christlicher Kunst. Eintrag: Blinde, Blindheit, Blindenheilung. S. 61. Eine Blindenheilung, welche die Handgeste zeigt, findet sich beispielsweise auf fol.41v des *Sogenannten Gebetbuch der Heiligen Hildegard*.

²⁴⁷ Bonnet 1986, S. 43, 151 (Fußnote 161).

²⁴⁸ Vor der Aufdeckung der Fresken war angenommen worden, dass auf der Wand eine breite, figurenreiche Kreuzigung dargestellt sei. Der liegende Askalon war unter der Tünche nicht zu sehen, die kniende Laudine unter Vorbehalt als Maria Magdalena interpretiert worden. Garber 1928, S. 109.

²⁴⁹ Schupp/ Szklenar 1996, S. 92; Rushing 1995, S. 55; Steppan 2007b, S. 144.

²⁵⁰ Zwei Ausnahmen bietet zu einen die Kreuzabnahme auf einer byzantinischen Elfenbeintafel aus der Mitte des 10. Jahrhunderts, sie zeigt Maria, die hinter dem Oberkörper ihres Sohnes steht, ihn mit ihrem linken Arm umfängt und ihren Kopf über seinem hinabneigt (Abb. 50), die Tafel weist darüber hinaus keine formalen Parallelen zur Rodenegger Szene auf. Zum anderen eine Miniatur im Ingeborg Psalter

liegt Jesus in Beweinungsdarstellungen nicht auf eine Matratze gebettet wie sie in Rodenegg - inklusive gemustertem Kissen am Kopfende - begegnet. Tod und Überhöhung einer (meist, aber keinswegs immer männlichen) Herrscher- und Leitfigur sind zentraler Topos der christlichen Religion; der Tod im Bild ist stärker als andere Motive des Zyklus sakral vorgeprägt. Der Tod Askalons ist der einer Herrscher-/Leitfigur, eines Christen und des Opfers einer unrechten Tat – diese Elemente sind dem Tod nahezu sämtlicher Heiliger und nicht allein dem Kreuzestod eigen, auch wenn dieser mit Sicherheit der am häufigsten dargestellte war. Der Rodenegger Szene liegt nicht allein die Bildschablone der Kreuzabnahme zugrunde, es sind vielmehr mehrere Bildformeln für Sterben, Tod und Trauer überlagert. Die Details der Bettstatt, der großen Gruppe an Trauernden (wie viele Figuren im Rodenegger Fresko ursprünglich war, lässt sich aufgrund der Fehlstelle nicht mehr exakt ausmachen) und die den Toten umfangende und sich zu ihm neigende Einzelfigur (Laudine) verweisen auf Marientod-Darstellung. Die typische gerundete Form der Matratze nach byzantinischem Typus, die den Körper des Liegenden blasenförmig umfängt, und die etwas aufgerichtete Liegehaltung begegnen sowohl in Marientoddarstellungen²⁵¹ als auch in anderen christlichen und profanen Kontexten.²⁵² Sehr ähnlich der Rodenegger Szene sind die Liegehaltung und das Umarmungsmotiv in einer Marientoddarstellung auf einem französischen Relief am Altar der Kirche Notre-Dame-d'Avenas in Avenas/ Burgund von 1151/1175 - hier liegt Maria mit leicht aufgerichtetem Oberkörper in den Armen einer sitzenden Figur, die sich der Sterbenden zuneigt und sie von hinten umfängt (Abb. 51). Unweit von Rodenegg findet sich in Maria Trost in Untermais ein Freskenzyklus von 1201-1210, welcher den Marientod und ihre Aufnahme in den Himmel darstellt, er umfasst neben der Entschlafungsszene auch eine feierliche Trauerprozession und andere (verlorene) ‚Maria-Schlaf-Szenen‘ (Abb. 52). Die Szeneauswahl und die zyklische Darstellungsweise sind in der romanischen Kunst

(um 1200) (Chantilly, Musée Condé Ms. 9 Olim 1695). Auf fol. 54r des Brandenburger Evangelistars (Brandenburg, Domstiftsarchiv, ohne Signatur, um 1200-1210, Herkunftsgebiet ist wahrscheinlich der niedersächsisch-thüringische Raum, eventuell Magdeburg) ist eine Grablegung Christi mit Salbung abgebildet, in welcher sich einer der Helfer von hinten zu Christus hinunterneigt.

²⁵¹ Ein Beispiel bietet ein byzantinisches Elfenbeinkästchen von 986/1000, heute Schnütgen Museum, Köln B 101. Eine Marientoddarstellung, in der die Gruppe der Trauernden auf wenige Figuren reduziert ist und eine nahe an Maria herangerückte Einzelfigur am Kopfende des Bettes sich ihr zuneigt, bietet eine Initialminiatur des *Windberger Psalter* aus Regensburg (Ende 12. Jahrhundert) auf fol. 66r (Clm 23093, München, Bayerische Staatsbibliothek).

²⁵² Beispielsweise in der Darstellung der Heilung eines Gichtbrüchigen im *Perikopenbuch von St. Erentrud* (um 1150) auf fol. 68r (Clm 15903, München, Bayerische Staatsbibliothek, Entstehungsort ist Salzburg) und ausgestattet mit einem Kopfkissen mehrfach in der Handschrift B des *Eneas-Romans* (u.a. fol. 73r) und in der Handschrift P des *Rolandslieses* (fol. 41v).

Tirols einzigartig, die große Nähe zu byzantinischen Werken ist stärker als in anderen Werken.²⁵³ Private Trauer wird auch im erwähnten *Sakramentar des Bischof Warmundus von Ivrea* (frühes 11. Jahrhundert) illustriert, die Miniatur auf fol. 191r (Abb. 53) zeigt eine Sterbeszene: Die Trauernden stehen um den Sterbenden herum, die Ehefrau sitzt am Kopfende, die rechte Hand im Trauergeste an die Wange gehoben und die linke auf dem Kissen neben dem Kopf des Gatten. Eine weitere formal verwandte Miniatur findet sich in der Handschrift P des *Rolandsliedes* auf fol. 41v (Abb. 54). Inhaltlich weicht dieses Beispiel deutlich ab: der dargestellte König Artus ist schlafend dargestellt, die um ihn gruppierten Ritter sind keine Trauernden, sondern zumindest teilweise Gegenstand seiner Träume. Formal weist die Miniatur aber unter Vorbehalt eine interessante Ähnlichkeiten mit der Rodenegger Szene auf: Artus liegt in leicht aufgerichteter Haltung auf einer gerundeten Matratze mit Kissen und hat seine linke Hand unter seine Wange gelegt. Eventuell könnte die höchst uneindeutige Armhaltung des rechten Arms Askalon in der Rodenegger Szene (Abb. 19a) eine ähnliche Geste meinen.²⁵⁴

In einigen Szenen hat der Rodenegger Künstler zu bemerkenswerten Bildlösungen gefunden, um die Romanhandlung adequat umzusetzen. Die Bildfindung des Phantastischen und Märchenhaften und derjenigen Szenen, in denen spezielle Handlungsmomente der Iwein-Geschichte zu illustrieren waren, die (nach derzeitiger Überlieferungslage) als vorbildlos anzusehen sind - des Wildmannes, des Zauberbrunnens und der Unsichtbarkeit – ist durch Adaptierung und Neukombination verschiedener Einzelmotive der sakralen oder profanen Kunst erreicht worden. Der ‚Wilde Mann‘, der in Rodeneegg erstmals im Bild begegnet, markiert den Beginn einer weitreichenden Tradition; andere Szenen, wie die Gestaltung des unsichtbaren Iweins und seines unsichtbar machenden Ringes, sind unikal geblieben. Für einige eher allgemein formulierte Szenen war die Bildschablone vorgeprägt; die Darstellung des Aufbruchs, des Kampfes, des Trauerzuges und der Unterredung mit Laudine folgen weitgehend etablierten Bildmustern. Dabei sind konkrete Übernahmen sakraler

²⁵³ Andergassen 2007, S. 53; Stamper/ Steppan 2008, S. 214-215.

²⁵⁴ Diese aufgestützte Liegehaltung als Kennzeichen von Schlafen und Träumen ist aus der christlichen Ikonografie generiert und begegnet in der Darstellung des träumenden Joseph (u.a. auf fol. 1v des Brandenburger Evangelistars; Brandenburg, Domstiftsarchiv, ohne Signatur, um 1200-1210, Herkunftsgebiet ist wahrscheinlich der niedersächsisch-thüringische Raum, eventuell Magdeburg und auf fol. 5v des Perikopenbuch von St. Erentrud; Clm 15903 München Staatsbibliothek, erste Hälfte 12. Jahrhundert). Die Miniaturen zeigen eine ähnlich aufrechte Liegehaltung und den stützenden Arm. In einem Wandgemälde in St. Ulrich in Regensburg (um 1240) findet sich das Detail in der Darstellung einer Almosenspende des Heiligen Nikolaus.

Kompositionsmuster im Rodenegger Zyklus insgesamt auffallend selten.²⁵⁵ Der Künstler der Rodenegger Fresken wählt Vorbilder aus verschiedenen Gattungen und von unterschiedlicher Herkunft; neben relativ leicht verfügbaren und weithin bekannten Motiven der romanischen Plastik (beispielsweise aber nicht ausschließlich) Italiens²⁵⁶ und der naheliegenden Verarbeitung in unmittelbarer geografischer Nähe befindlicher Fresken ist es vor allem die Buchmalerei, deren Sujets und Formensprache genutzt und verarbeitet wurden.

5.2. Stilistische Vorbilder

Neben dem bereits seit langem postulierten und naheliegenden Zusammenhang mit Brixener Werken (vor allem mit den Fresken der Johanneskapelle und, in Abhängigkeit davon, mit denjenigen der Frauenkirche), wird seit der Freilegung durch Rasmo auf Parallelen mit den Malereien der Klosterkirche in Frauenchiemsee bzw. allgemein der Salzburger Malerei und (damit einhergehenden oder über Italien vermittelten) Einflüssen der byzantinischen Malerei hingewiesen.

Enge Beziehungen zu Italien sind durch die geografische Lage nur folgerichtig; die Diözese Brixen umfasste ein Gebiet, das im Süden bis nach Bozen reichte (aber Bozen nicht mit einschloss). Südlich bzw. südwestlich schloss die Diözese Trient an, die seit dem frühen 11. Jahrhundert die Grafschaften Trient, Vinschgau und Bozen umfasste. Das heutige Tirol war auf die Diözesen Trient, Brixen und Chur aufgeteilt. Offensichtlich gab es einen künstlerischen Austausch zwischen den verschiedenen Diözesen und Herrschaftsgebieten. Die Brennerroute wurde sowohl als Handelsweg als auch für die Italienzüge der Könige und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches genutzt. Bischof Konrad von Brixen zog 1209 im Gefolge Ottos IV. nach Rom.²⁵⁷ Sein Nachfolger im Amt, Bertold von Neifen, war 1208 Viztum des Bischofs von Trient (Friedrich von Wangen) gewesen, nahm am Kreuzzug von 1218 teil und zog 1220 mit Friedrich II. ebenfalls nach Rom.²⁵⁸ Der enge Zusammenhang mit Salzburg ergibt sich aus der Zugehörigkeit der Diözese Brixen zum Salzburger Metropolitanverband.

²⁵⁵ Diese Einschätzung auch bei Steppan 2007b, S. 144.

²⁵⁶ Der erhaltene Bestand an romanischer Plastik in Südtirol ist äußerst spärlich; einzig im Vinschgau hat sich eine verhältnismäßig große Gruppe an Werken des 12. Jahrhunderts erhalten, die ihrerseits norditalienischen (im Speziellen lombardischen) Werken nahe stehen. Rasmo 1985, S. 25.

²⁵⁷ Gelmi 2001, S. 116.

²⁵⁸ Gelmi 2001, S. 116.

Eberhard von Regensburg, der Amtsvorgänger Konrads als Bischof von Brixen, war ab 1200 Bischof von Salzburg (bis 1246).²⁵⁹ Zum Salzburger Metropolitanverband gehörte zudem auch die Diözese Passau, deren Bischof Wolfger von Erla (1191-1204) anschließend bis 1218 Patriarch von Aquileia war.²⁶⁰ (Wolfger von Erla wurde für die höfische Literatur zur Schlüsselfigur, nicht nur ist von ihm das einzige außerliterarische Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide überliefert, auch das Nibelungenlied ist aller Wahrscheinlichkeit nach an seinem Hof gedichtet worden.) Byzantinische Einflüsse lassen sich in nahezu sämtlichen mittelalterlichen Werken Tirols in unterschiedlich starkem Ausmaß erkennen. Besonders die Salzburger Buchmalerei und die Südtiroler Wandmalerei (des Etschtales) zeugen von einer starken Beeinflussung, wobei die Vermittlung byzantinischer Merkmale von der Buchmalerei in die Wandmalerei, aber kaum je in die andere Richtung erfolgte.²⁶¹ Dabei ist es in den meisten Fällen kaum mehr möglich direkte Vorbilder auszumachen und es ist fraglich, ob die Auftraggeber und Künstler die von ihnen übernommene Ikonografie zur Gänze verstanden. Nicht zuletzt förderten die Kreuzzüge den starken byzantinischen Einfluss auf die Kunst Italiens und Tirols. Bereits 1148/1149 hatte König Konrad III. auf seinem Rückweg vom Zweiten Kreuzzug den Winter in Konstantinopel verbracht und mit großer Wahrscheinlichkeit Handschriften, Textilien und Ähnliches von seiner Reise mitgebracht; 1149 feierte er in Salzburg Ostern. Bereits 1204 gelangte durch den Vierten Kreuzzug eine weitere ‚Bilderflut‘ von Konstantinopel in den Westen.²⁶² Es ist meist unmöglich festzustellen, ob ein Impuls direkt von Konstantinopel ausging, ob er über eine der Provinzen oder die kolonialen Zentren Venedig oder Sizilien vermittelt wurde; ob ein byzantinisches Werk in der direkten Anschauung, aus Musterbüchern oder in bereits rezipierter Form bekannt war - „die Spuren verlieren sich in einer unerschöpflichen Menge von Übertragungsmöglichkeiten“ und in vielen Fällen lässt sich aufgrund der spezifischen Entwicklung innerhalb der byzantinischen Malerei nicht einmal eruieren, wie alt das byzantinische Vorbild war.²⁶³ Die Feststellung eines byzantinischen Einflusses auf ein Werk der mittelalterlichen Südtiroler Malerei ist damit zwar richtig, aber oft genug reine Phrase. Die italo-byzantinischen Stilmerkmale der Tiroler Kunst der Zeit können auch aus der politischen und gesellschaftlichen Situation erklärt werden; um 1200 flammte der Konflikt zwischen Kaisertum

²⁵⁹ Ortner 2001, S. 661.

²⁶⁰ Schmid 2001, S. 550.

²⁶¹ Steppan 2004, S. 108.

²⁶² Stamper/ Steppan 2008, S. 59-60.

²⁶³ Steppan 2004, S. 125-126.

(Friedrich II.) und Papsttum (Innozenz III.) auf - der italo-byzantinische Stil ist ein Bekenntnis zur Papstkirche und zur Kirchenreform.²⁶⁴ Zudem assoziierte der zeitgenössische Kunstbetrachter mit byzantinischer Kunst Rang und Ansehen, die byzantinische Malerei galt Künstlern wie Auftraggebern als vorbildlich, weil die ihr innewohnenden Qualitäten Hochachtung verlangten und byzantinisch anmutende Werke zum Prestige des Auftraggebers beitrugen.²⁶⁵ Da sowohl die salzburgische als auch die italienische Kunst byzantinische Vorbilder verarbeitete, sind die byzantinischen Elemente in der Brixener Kunst als eine Synthese beider Kunstlandschaften anzusehen; es wurden sowohl Salzburger Traditionen fortgesetzt als auch jüngere italo-byzantinische Impulse aufgenommen.²⁶⁶ Hierbei sind die byzantinischen Elemente in der Salzburger Kunst ihrerseits über Italien vermittelte, aber bereits mit regionalen Traditionen verschmolzen worden.²⁶⁷

Es wurden unterschiedliche Aussagen über die exakten Beziehungen und Abhängigkeiten und die (daraus abgeleitete) Datierung und Reihenfolge der drei verwandten Zyklen des Brixener Kunstraums – Iwein-Fresco, Johanneskapelle, Frauenkirche - gemacht. Zunächst herrscht Uneinigkeit über die Datierung der Frauenkirche, woraus sich Unklarheiten ergeben, ob die Johanneskapelle oder die Frauenkirche die ältere Ausstattung bietet.²⁶⁸ Des Weiteren datiert Andergassen das Iwein-Fresco auf 1205-1210 und damit zehn Jahre früher als Steppan/Stampfer.²⁶⁹ Bassetti Carlini verneint einen direkten Werkstattzusammenhang - der Künstler des Rodenegger Freskos habe zwar die Ausstattung der Johanneskirche gut gekannt, die Übereinstimmungen der Zyklen seien aber nicht so eng, dass man sie auf eine einzige Hand zurückführen könnte.²⁷⁰ Den jüngsten Forschungsstand vertreten derzeit Steppan/Stampfer (2008), sie postulieren, dass die Fresken der Frauenkirche (1214-1217) einer früheren Entwicklungsstufe angehören als jene der Johanneskapelle und des Iwein-Zyklus (beide 1215-1220) und dass alle drei Zyklen von derselben Werkstatt geschaffen wurden (wobei wiederum für die Frauenkirche zwei Hände unterschieden

²⁶⁴ Andergassen 2007, S. 42.

²⁶⁵ Steppan 2004, S. 127.

²⁶⁶ Frodl-Kraft 1954, S. 27-29.

²⁶⁷ Vgl. Admonter Riesenbibel Cod.ser.n.2701, Wien Nationalbibliothek; Pügg Johanneskirche; Perikopenbuch St. Ehrentrud, Clm 15903 München, Bayerische Staatsbibliothek; Perikopenbuch Passau Clm 16002 München, Bayerische Staatsbibliothek; Evangeliar Weihenstephan Clm 21580 München, Bayerische Staatsbibliothek; Friesach Deutschordenskirche; Michelbeurener Walthersbibel Michaelbeuern, Stiftsbibliothek cod.perg.1.

²⁶⁸ Andergassen 2007, S. 53.

²⁶⁹ Andergassen 2007, S. 55.

²⁷⁰ Bassetti Carlini 1997, S. 106.

werden).²⁷¹ Andergassen hingegen verweist auf deutliche stilistische Unterschiede zwischen den Fresken der Frauenkirche und jenen der Johanneskapelle. Unsicherheit herrscht auch die Auftraggeberschaft betreffend: Stampfer datiert das Iwein-Zimmer auf 1215-1220 und damit nach Konrads Tod (1216); schreibt aber, dass der Iwein-Zyklus ‚mit großer Wahrscheinlichkeit‘ durch Bischof Konrad ‚angeregt ist‘.²⁷² Auch Steppan schreibt, es stünde außer Zweifel, dass das Ywain-Atelier über Brixen unter Bischof Konrad nach Rodenegg gelangte.²⁷³ Jedoch lassen sich weder die Fresken der Johanneskirche noch der Iwein-Zyklus sicher mit Bischof Konrad in Verbindung bringen.²⁷⁴ Andergassen zieht auch eine sehr späte Datierung der Frauenkirche um 1240 in Betracht, womit auch für dieses Ensemble die Auftraggeberschaft durch Bischof Konrad von Rodank ausschiede²⁷⁵, jedoch konnte Steppan die frühere Datierung ab 1214 mittels bauhistorischer Argumente belegen.²⁷⁶ Aus Stilvergleichen mit der Kirche in Frauenchiemsee und der Frauenkirche in Brixen leitet Stampfer eine Datierung des Iwein-Zyklus vor 1220 ab.²⁷⁷

Dem jüngsten Forschungsstand (Steppan/Stampfer 2008) gemäß sind alle drei Zyklen von einer Werkstatt ausgeführt, deren frühestes Werk die Ausstattung der Frauenkirche gewesen ist, auf die direkt anschließend die Fresken der Johanneskapelle und der Iwein-Zyklus folgen. Die Frage der Auftraggeberschaft ist nicht geklärt: Bischof Konrad verstarb 1216, sein Vetter Arnold II. von Rodank spätestens 1220 (eventuell aber bereits 1217), dessen Sohn Arnold IV. ist 1204 geboren und verstarb in den 1250er Jahren. Wahrscheinlich sind die Iwein-Fresken unter Arnold II. entstanden, der zudem durch seine Ehe mit Mathilde von Hohenburg sowohl mit dem bayrischen Kunstraum als auch mit dem Vinschgau in Kontakt kam (Mathilde entstammte einem edelfreien bayrischen Geschlecht und war in erster Ehe mit Heinrich von Taufers verheiratet) und eventuell 1189-1192 am Dritten Kreuzzug teilgenommen hatte. Die Vermittlerrolle Bischof Konrads ist derzeit nicht einzuschätzen.

²⁷¹ Stampfer/ Steppan 2008, S. 245.

²⁷² Stampfer/ Steppan 2008, S. 248, 13.

²⁷³ Steppan 2007b, S. 145.

²⁷⁴ Ein Umstand auf den bereits Schupp verwiesen hatte. Schupp 1982, S. 7-8.

²⁷⁵ Andergassen 2001, S. 40; Andergassen 2007, S. 53-54.

²⁷⁶ Stampfer/ Steppan 2008, S. 244.

²⁷⁷ Stampfer/ Steppan 2008, S. 250.

Die Datierung des Iwein-Zyklus leitet sich damit wesentlich aus Stilvergleichen mit den Fresken der Frauenkirche und vor allem der Johanneskapelle ab.²⁷⁸ Für die Frauenkirche ist eine Stiftungsurkunde aus dem Jahr 1214 erhalten²⁷⁹, aus der sich jedoch nicht mit Sicherheit auch das Anfangsdatum der Freskenausstattung herauslesen lässt. Die Johanneskirche ist allein durch Stilvergleiche datiert.²⁸⁰

Die Verwandtschaft des Rodenegger Freskos mit demjenigen der Johanneskapelle lässt sich durch den Vergleich der sehr ähnlichen Gesichtsbildung nachweisen. Im Zusammenhang mit den älteren, aber in gewissem Maße formal ähnlichen Salzburger Fresken der Frauenkirche auf Frauenchiemsee beschreibt Sedlmayr 1966 die Kombination malerischer und grafischer Mittel in der Gestaltung der Gesichter, die sich auch im Rodenegger Fresko (bzw. in jenen Tiroler Kunstwerken des beginnenden 13. Jahrhunderts, die im Spannungsfeld tradierter westlicher und byzantinischer Einflüsse entstehen) feststellen lässt: „In dem darstellenden System dieser Malerei überlagern sich zwei historische Komponenten. Einmal ein System von Schatten und Lichtern, welche auf einer Grundfarbe, die alle für die Karnation bestimmten Teile bedeckt, mit breitem und weichem Pinsel aufgetragen sind, die plastische Modellierung des Gesichtes begründen und ihm die ‚illusionistische‘ Wirkung verleihen. Dann ein graphisches System strenger linearer Formeln, die mit spitzem Pinsel mehr gezeichnet als gemalt die Stirnfalten, die Augenlider, die Nasenfalten und –flügel, die Mundspalte, die Lippen, die Kinn- und Halsfalte ‚bezeichnen‘ oder begrenzen. Man kann die erste Komponente die spätantike, die zweite die byzantinische nennen.“²⁸¹ Im Iwein-Fresko sind die Figuren respektive die Gesichter in dieser Kombination weich modellierender und zeichnerischer Mittel geschaffen.

Sie sind wesentlich durch die prominent ausgestalteten Stirnfalten und Augenbrauen gekennzeichnet; es finden sich drei Formen, die vor allem in den Szenen 9 und 10 anschaulich nebeneinandergestellt sind: die Stirnfalte ist tränen- oder schlaufenförmig über die Nasenwurzel hinabgezogen (Abb. 14a, 21c), sie trifft mittig über der Nasenwurzel in zwei Bögen aufeinander (Abb. 21a) oder biegt sich vor ihrem Zusammenlaufen über der Nasenwurzel sehr auffällig wieder nach unten zurück und

²⁷⁸ Aus den Parallelen mit den Johannesfresken leitete Rushing eine Datierung 1220-1230 oder um 1230 für die Rodenegger Fresken her. Rushing 1995, S. 37.

²⁷⁹ Stampfer/ Steppan 2008, S. 244.

²⁸⁰ Das von Schupp und Stampfer angeführte Argument, dass das Fehlen jedes schriftlichen Belegs für die Auftraggeberschaft Bischof Konrads zu dem Schluss führen müsse, dass der Zyklus erst nach seinem Tod entstanden sei, ist nicht tragfähig; schließlich hat sich auch kein Beleg für eine andere oder spätere Auftraggeberschaft erhalten.

²⁸¹ Sedlmayr 1966, S. 263.

geht in die Augenbrauen über (Abb. 21c, 22a, 23a).²⁸² Unter den Augen liegen häufig halbkreisförmige, dunkle Schatten; die Unterlieder erinnern an Tränensacke. Die Augen haben keine geschlossene Form, sie sind mandelförmig, wobei ihre Kontur nach außen ein wenig offen bleibt, die Linie des Oberlides ist dabei über diejenige des Unterlides hinaus gezogen. Sämtliche Köpfe haben eine breite, ovale Form (eher ein abgerundetes Viereck), die Nasenspitze ist etwas tropfenförmig nach unten gezogen, der Mund klein, das Kinn, vor allem bei den weiblichen und Jünglings-Figuren (Iwein), durch eine deutlich gekennzeichnete, halbrunde Falte zwischen Unterlippe und Kinn sehr plastisch und rundlich. Die Gesichter der weiblichen Figuren und jungen Männer sind glatt und farblich einheitlich gestaltet (Abb. 21a, 23a), die Gesichter einiger älterer und/oder wütender männlichen Figuren hingegen stark gefurcht und in Einzelfällen regelrecht verzerrt (Abb. 22b). Die Modellierung mittels (weniger) Weißhöhungen und gräulicher oder grünlich-bräunlicher Verschattungen, vor allem des Unterkieferknochens, der Wange, der Schläfenpartie, aber auch der Nase und des Halses ist dabei in Einzelfällen sehr scharf abgegrenzt und wird dadurch zu einer fast grafischen Binnenzeichnung, die das Gesicht in geschlungene, wellen- oder tropfenförmige Segmente zerteilt (Abb. 22a, 22b). Die Nase ist meist leicht gebogen, eine scharfe Falte läuft von den Nasenflügeln zum Mundwinkel. Profilköpfe haben eine fliehende Stirn und eine überlängte (fliehende) Kinnpartie (Abb. 21b).²⁸³

Die Kleider Laudines und des Priesters fallen in langen, parallelen Bahnen senkrecht bis zum Boden, orange, gelbe und weiße Linien sind nebeneinander gesetzt (und ähneln darin den Gewändern der Törichten Jungfrauen im Apsisfresko der Burgkapelle von Hocheppan, Abb. 32a); Laudines Mantel weist keine (oder keine erhaltene) Binnenzeichnung auf (Abb. 21d). Der darunter verborgene Körper wird negiert. Auffälliger ist die Bekleidung der Männer und Lunetes: die Kleidung wird in einem Grundton angelegt und mittels breiter, dunklerer Abschattierungen und (seltener) Weißhöhungen ‚in Falten gelegt‘. Die Hell-Dunkel-Kontraste sind wie auch in der Gesichtsmodellierung stark, was den Eindruck eines schweren, dicken Stoffes vermittelt. Die Fältelung ist unruhig, der Stoff bildet Schlaufen, typisch ist die Parzellierung in tropfenförmige und spitz zulaufende Segmente (Abb. 22, 23b). Die Säume bilden meist Kellerfalten (Abb. 22d), nur der Saum von Laudines Unterkleid ist kleinteilig gekräuselt (Abb. 19, 21d). Die Faltengebung orientiert sich (meistens) an den darunter liegenden Figurenkörpern oder der Schwerkraft, wirkt aber in einigen Fällen

²⁸² Laut Peter ein „besonders bemerkenswertes und seltenes Detail“. Peter 1985, S. 72-73.

²⁸³ Peter 1985, S. 99-100.

(Abb. 23b) aufgrund des sehr starken Hell-Dunkel-Kontrastes und der Segmentierung einzelner Gewandpartien ornamental. Auch hier lassen sich die Beschreibungen Sedlmayrs auf die Rodenegger Malereien übertragen: die plastische Wirkung der Draperie wird zurückgenommen, indem die Fläche nur in Teileinheiten dreidimensional dargestellt ist, zwar besitzt jede Teilfläche ihren plastischen Ausdruckswert, aber sie bleibt ‚Glied einer ornamentalen Struktur‘²⁸⁴. Insgesamt herrscht jedoch der Wille zur realistischen Darstellung.

Ein der Rodenegger Gesichtsbildung sehr ähnlicher Kopf- bzw. Gesichtstyp findet sich in den Fresken der Johanneskapelle. Diese liegt an der Südwestecke des Kreuzgangs des Brixener Doms, spätestens ab 1214 diente sie als Palastkapelle und wurde ab diesem Zeitpunkt entsprechend ausgestattet. Der Bischof hatte vom Palast einen direkten Zugang auf eine Empore, die entlang der Wände bis zum Chorbogen verlief. Die im Zusammenhang mit dem Iwein-Zimmer stehenden romanischen Fresken befinden sich ausschließlich auf der Höhe dieses ehemaligen Obergeschosses an allen vier Wänden. Auf der Ost- und Westwand sind Thronbilder der Allegorie der Göttlichen Weisheit und der Ecclesia als Personifizierung der Kirche (Abb. 55) in symmetrischen Architekturkompositionen einander gegenübergestellt.²⁸⁵ Die Thronbilder sind an der Nord- und Südwand mit einer Arkadenreihe verbunden, in die ganzfigurige Heilige eingestellt sind.²⁸⁶ Besonders der Vergleich der Rodenegger Kopf- und Gesichtsgestaltung mit den Köpfen Perseverantia im Ecclesiabild an der Westwand (Abb. 55a), derjenige der Königin von Saba (Abb. 56) und des Joshua (Abb. 57) an der Nordwand weisen die gleiche breit-ovale Form, den kleinen Mund und das gerundete Kinn sowie die charakteristische, über der Nasenwurzel gekrümmte Stirnfalte auf. Die Nasen sind leicht gebogen und weit nach unten gezogen, der Nasenrücken ist durch dunkel verschattete Partien links und rechts scharf abgegrenzt und läuft in einer gerundeten Nasenspitze aus, die links und rechts durch zwei scharf nach unten gebogene Nasenflügel verbreitert ist. Auch die Augenbildung ist derjenigen im Rodenegger Fresko gleich: die mandelförmige Kontur bleibt am äußeren Augenwinkel offen, die Oberlidlinie ist einem Lidstrich gleich nach oben geführt, unter den Augen liegen dunkle, halbovale Schatten. Wie auch im Rodenegger Fresko sind in der Johanneskapelle viele (hier aber nicht nur) Profilköpfe dargestellt. Hinzu kommt, dass

²⁸⁴ Sedlmayr 1966, S. 264-265.

²⁸⁵ Stampfer/ Steppan 2008, S. 245.

²⁸⁶ Stampfer/ Steppan 2008, S. 246.

das Kleid der Perseverantia Figur aus der Brixener Johanneskirche dasselbe Stoffmuster hat wie der Vorhang der Such-Szene des Rodenegger Freskos (Abb. 22c, Abb. 55b). Aufgrund des gänzlich unterschiedlichen Bildinhalts ist das Fresko der Johanneskapelle streng hierarchisch geordnet, im Gegensatz zum narrativen Rodenegger Fresko ist das sakrale Bild völlig statisch und symmetrisch aufgebaut. Die Gewanddarstellung ist in der Johanneskapelle grafischer, Kleidung wird mittels feiner - häufig schwarzer - Linien exakt gezeichnet; es entsteht der Eindruck einer sehr genauen Vor- oder Umrisszeichnung; wohingegen in Rodeneegg kaum jemals schwarze feine Linien zur Strukturierung oder Umrandung eingesetzt werden, die Falten sind hier weicher, in dunkleren Abschattierungen des Grundfarbtons breit aufgetragen. Auffallend unterschiedlich ist auch die Gestaltung des Hintergrundes respektive der Architektur. Während das Rodenegger Fresko seine Figuren vor einen leeren, weißen Hintergrund stellt und architektonische Elemente nur sparsam, dann aber großformatig und abwechslungsreich, zur Szenegliederung einsetzt, sind die Figuren der Johanneskapelle vor einem dunklen, blauen Hintergrund gestellt. Die Architekturkulisse ist kleinteilig und nimmt keine Rücksicht auf den Figurenmaßstab, die Bögen und Stufen im Ecclesiabild dienen als die Fläche strukturierende bzw. die Figuren rahmende Elemente und als tragende Architektur (Podeste, Treppenstufen) gleichermaßen. Der Zusammenhang zwischen den Rodenegger Fresken und denjenigen der Johanneskapelle ist sicher, welcher Art die Verbindung ist (Reihenfolge der Zyklen, Händescheidung, Werkstattzusammenhang, eventuelle gemeinsame Vorbilder) jedoch nicht restlos geklärt.

Der Werkstattzusammenhang mit der Frauenkirche ist weniger offensichtlich. Diese liegt ebenfalls im Brixener Domkreuzgang (westlicher Flügel) und wurde 1214 unter Bischof Konrad umgebaut (das Datum ist urkundlich gesichert). Dabei wurde die Kirche zu einer Doppelgeschosskirche erhöht und mit einer Westempore sowie an der Nord- und Südwand entlanglaufenden Balkonen ausgestattet. Der gesamte Kircheninnenraum wurde mit Fresken ausgemalt, von denen sich nur Fragmente an der Nord-, Ost- und Südwand über einem später eingezogenen Gewölbe erhalten haben (Abb. 58).²⁸⁷ Das ikonografische Programm ist insgesamt kompliziert, verknüpft formuliert ist einer Babylon-Darstellung auf der Nordwand das Himmlischen Jerusalem auf der Südwand gegenübergestellt. 2001 und 2007 schrieb Andergassen, dass die Malereien der Frauenkirche von denen der Johanneskirche stilistisch deutlich

²⁸⁷ Stamper/ Steppan 2008, S. 243.

abweichen und durchaus erst um 1240 geschaffen worden sein könnten.²⁸⁸ Er hebt die ‚erheblichen stilistischen Unterschiede‘ hervor.²⁸⁹ 2006 schrieb Kofler-Engl, dass die Fresken der Johanneskirche ‚der erste fassbare Bestand an romanischen Wandmalereien im Raum Brixen‘ und auf 1200-1210 zu datieren seien, während die der Frauenkirche um 1220 und sicher nicht von der gleichen Werkstatt geschaffen wurden, welche die Johanneskirche und das Iwein-Zimmer ausstattete.²⁹⁰ Auch Schupp hatte sich gegen die Annahme ausgesprochen, dass die gemeinsame Werkstatt der Iwein- und Johanneskirchen-Fresken auch diejenigen der Frauenkirche ausgeführt hätte: die Malereien seien in Details (Körperhaltung, Haartracht, Stoffe, Gesichtsbildung) abweichend. Weiters sei das sowohl in der Johanneskirche als auch im Iwein-Zimmer verwendete Stoffmuster in der Frauenkirche nicht verwendet worden, obwohl gerade hier besonders viele und sehr unterschiedliche Muster auftauchen.²⁹¹ Nach neuestem Forschungsstand sind die Fresken der Frauenkirche sicherlich älter als diejenigen der Johanneskirche und des Iwein-Zimmers. Ein engerer stilistischer Zusammenhang mit dem Rodenegger Fresko ist jedoch nicht gegeben, der Großteil der Figuren ist in sehr strenger und unbewegter Haltung dargestellt, die Gesichter sind en face; die Figuren entbehren jede Dramatik, sie wirken vielmehr würdevoll und ruhig. Da der Erhaltungszustand nicht allzu gut ist, ist es durchaus denkbar, dass die Binnenzeichnung der Gesichter ehemals stärker ausgeprägt war, ihrem heutigen Erscheinungsbild nach wirken die Gesichter sehr glatt und regelrecht monochrom. Details der Gesichtszeichnung, wie die Linien der Nasen und Augenbrauen, eventuelle Stirnfalten oder das Kinngübchen lassen sich bei den meisten Figuren nicht mehr ausmachen. Es könnte somit auch auf den mangelhaften Erhaltungszustand zurückzuführen sein, dass sich keine der charakteristischen Merkmale der Rodenegger Fresken in der Frauenkirche finden. Einzig die Gesichtszeichnung der Personifikation der Libido ist mittels Weißhöhlungen ähnlich schlaufenförmig durchfurcht, auch hier ist der Hals durch halbrunde Kreisbögen ‚in Falten gelegt‘ (Abb. 59, Vgl. Abb. 14a).

Ein weiteres Freskenensemble dieser Werkgruppe findet sich im Apostelspitals in Klausen (Abb. 60, 61), die Freskenfragmente weisen stilistische Gemeinsamkeiten mit denen der Johanneskapelle auf²⁹². Steppan kommt aufgrund des spärlichen Materials

²⁸⁸ Andergassen 2001, S. 40; Andergassen 2007, S. 53-54.

²⁸⁹ Andergassen 2001, S. 40.

²⁹⁰ Frühere Datierung der Johanneskapellen-Fresken 1200-1210; spätere Datierung der Frauenkirchen Fresken. Kofler-Engl 2006, S. 26-27.

²⁹¹ Schupp 1982, S. 8-9.

²⁹² Stampfer/ Steppan 2008, S. 253; Andergassen 2007, S. 54.

und eines Stilvergleiches mit der Johanneskapelle zu dem Schluss, dass die Fresken 1225-1250 zu datieren sind und nennt sie ‚ein weiteres Denkmal der von Salzburg beeinflussten Brixener Schule aus der Zeit Bischof Konrads oder seines Nachfolgers Berthold von Neifen‘²⁹³. Andergassen datiert die Ausstattung auf 1240.²⁹⁴ Die Fresken wurden größtenteils erst nach 2000 entdeckt und sind bis heute nur in der Diplomarbeit Niederkoflers von 2005 publiziert.²⁹⁵ Entgegen der Einschätzung Steppans betont sie Gemeinsamkeiten mit der Frauenkirche in Brixen (vor allem der Rankenornamentik und der Gewand-/Faltengestaltung) und eine stilistische Herkunft aus Salzburg.²⁹⁶ Da Niederkofler entgegen dem neuesten Forschungsstand eine Datierung der Frauenkirche 1220-1230 annimmt und ihre Datierung der Apostelspitals-Fresken sich auf den Stilvergleich mit der Frauenkirche gründet, ist ihre Datierung 1225-1230 bzw. an anderer Stelle 1230-1240 mit Vorsicht zu genießen.²⁹⁷ Die Fresken sind nur fragmentarisch erhalten, eine größere Nähe zum Iwein-Fresko lässt sich nicht feststellen; da die Fragen nach der Auftraggeberschaft, dem Künstler und der Datierung der Apostelspitals-Fresken selber nur unzureichend geklärt sind, ließen sich hieraus auch keine weiteren Erkenntnisse für das Iwein-Fresko ableiten.

Im Zusammenhang mit dem Iwein-Zimmer von besonderem Interesse wäre die Ausstattung der romanischen Burgkapelle von Rodenegg, deren Reste vor einigen Jahren entdeckt wurden und um 1220 zu datieren sind. Leider sind die Fresken bisher nicht freigelegt, weswegen sich keine Schlüsse über einen Zusammenhang mit dem Iwein-Zimmer ziehen lassen.

Die stilistischen Merkmale der Brixener Werkgruppe verweisen auf Freskenausstattungen im Vinschgau - St. Johann in Taufers und St. Michael in Tartsch. Obwohl die romanische Wandmalerei im Vinschgau von derjenigen des Brixener Raumes lange als völlig getrennt angesehen wurde, beweist die Kopie der Hirschjagd von Hocheppan (1200-1210) in Tötschling (1240), dass spätestens um 1240 ein Kunsttransfer aus dem Vinschgau nach Brixen stattfand. Eventuell könnte die Verbindung (erst) durch Egno von Eppan hergestellt worden sein, der ab 1240 Bischof

²⁹³ Stampfer/ Steppan 2008, S. 253. Mit den Fresken der Spitalskirche in Klausen steht auch die Ausstattung der Michaelskapelle (Engelsburg) in Zusammenhang, die aber aufgrund einer katastrophalen ‚Restaurierung‘ 1902 fast vollständig verloren ist; sie wird auf 1220-1235 datiert. Es haben sich ausschließlich Rankenornamente in den Fensterlaibungen erhalten.

²⁹⁴ Andergassen 2007, S. 54.

²⁹⁵ Niederkofler 2005. Bei Stampfer, Steppan finden sich zudem zwei kleinere schwarz-weiß-Abbildungen. Stampfer/ Steppan 2008, S. 253.

²⁹⁶ Niederkofler 2005, S. 63-64.

²⁹⁷ Niederkofler 2005, S. 78, 80, 95.

von Brixen war (davor auch Kanonikus in Trient).²⁹⁸ Offensichtlich gab es einen künstlerischen Austausch über die Diözesengrenzen hinweg, obwohl sowohl St. Johann in Taufers als auch St. Michael in Tartsch in der Diözese Chur liegen, die ihrerseits von der Diözese Brixen durch einen schmalen Landstrich der Diözese Trient getrennt ist (zwischen Meran und Bozen, in diesem befinden sich unter anderem die Burgkapelle von Hocheppan und die später zu besprechende Kirche Maria Trost in Untermais). Ähnlichkeiten zwischen der Figurenanordnung in der Unterredungsszene in Rodenegg und der Gruppe der Törichten Jungfrauen am Apsisfresko in Hocheppan wie auch die Verheiratung Arnolds II. mit der Witwe Heinrichs von Taufers wurden bereits angesprochen.

Im ehemaligen Johanniterhospitz St. Johann in Taufers haben sich spätromanische Fresken im Presbyterium, im Obergeschoss des Westbaus und an der Nordfassade erhalten, sie sind zeitgleich entstanden und stammen aus einer Werkstatt (Abb. 62-66).²⁹⁹ Das Programm nimmt eindeutig auf die Johanniter Bezug, deren Präsenz in Taufers auch eine historische Stütze zur Datierung nach 1218 liefert.³⁰⁰ Die Fresken sind in stilistischer Hinsicht im Vinschgauer Raum einzigartig und nicht aus der Vinschgauer Kunst entwickelt; sie stehen hingegen den Fresken der Johanneskirche nahe, weswegen eine Herkunft der Werkstatt aus Brixen bzw. eine enge Nähe zur Brixener Malerei als sicher gilt.³⁰¹ Ein Zusammenhang mit dem Rodenegger Fresko ist aufgrund stilistischer Übereinstimmungen nahezu sicher: die Gesichtsbildung der Figuren in St. Johann in Taufers weist die gleichen schlaufigen Falten (sehr kennzeichnend hier die eingefallenen Wangen) und die über den Augenbrauen zurückgebogenen Stirnfalten auf, die in Rodenegg begegnen, ist aber in St. Johann in Taufers grafischer ausgearbeitet als in Rodenegg. Das Gesicht wird mittels feiner Linien schlaufen- und tropfenförmig strukturiert. Auch die Farbgebung ist eine andere, in St. Johann sind die Gesichter mittels hellgrauer Falten auf sehr blassem Inkarnat modelliert, die Gesichter sind fahl, der Christopherus an der Außenfassade ist in einem einheitliche Braunrot gehalten (Abb. 65), in Rodenegg ist das Inkarnat etwas satter, die Schattierungen bräunlich-grünlicher. Unter den Augen liegen die charakteristischen halbkreisförmigen Schatten. Die Gesichter sind auch hier breit-oval gerundet, die

²⁹⁸ Stamper/ Steppan 2008, S. 253-254.

²⁹⁹ Spada Pintarelli 1997, S. 87-88.

³⁰⁰ Andergassen 2002, S. 141; Stamper/ Steppan 2008, S. 207.

³⁰¹ Nach Steppan: ähnliche Gesichtsbildung, ähnliche Textilornamente und die gleiche Verwendung von Stuckauflagen, wobei der Taufener Meister deutlich exzentrischer arbeitet. Stamper/ Steppan 2008, S. 207.

Kinnkontur ist deutlich ausgeprägt, es findet sich das kleine runde Kinn und die typischen ‚offenen‘ Mandelaugen mit der zurückgebogenen Stirnfalte über den Brauen (Abb. 63-65). (Die Ähnlichkeit zwischen dem Fragment eines Malers, der mit dem Pinsel eine Zierleiste vollendet (Abb. 66), und dem unter der Decke versteckten Iwein (Abb. 22c) sind wohl als Zufall zu werten; immerhin fallen Übereinstimmungen in der Haartracht auf.) Die Figuren sind weit weniger statisch als in den sakralen Ausstattungen Rodeneggs, einige sind in ‚regelrechten Verrenkungen‘ dargestellt, ihr Gesichtsausdruck hingegen ist unbewegt und ernst.³⁰²

Eine weitere Ausstattung, die sicherlich mit St. Johann in Taufers zusammenhängt und mit dem Iwein-Fresko eine zwar entfernte jedoch nachweisliche Verwandtschaft aufweist, ist diejenige von St. Michael in Tartsch (Abb. 67). Das Kirchengebäude ist im 12. oder frühen 13. Jahrhundert errichtet, die Fresken werden von Stampfer auf 1220-1230 datiert.³⁰³ Es hat sich nur das Fragment einer stehenden männlichen Heiligenfigur – vermutlich Bartholomäus - erhalten, das Gesicht ist demjenigen des Christopherus an der Nordfassade von St. Johann in Taufers (Abb. 65) sehr ähnlich: beide Gesichter sind streng frontal und regelrecht starr gegeben, das Inkarnat wirkt flächig und blass, Stirnfalten, Augenbrauen, Nase, Mund und Bart sind mittels schmaler, rötlicher Linien eingezeichnet; die Gesichter sind sehr grafisch aufgefasst. Es begegnen wieder die charakteristischen über der Nasenwurzel zurückgebogenen Augenbrauen; die Nase ist sehr schmal und gerade. Besonders ähnlich sind auch der kleine Mund mit der mittig gekerbten schmalen Unterlippe und der Bart. Die Augen sind unterschiedlich gestaltet und weisen keine Ähnlichkeiten mit denjenigen in Rodenegg auf. Anders als in Rodenegg ist das Gesicht kaum abschattiert; auch die streng frontale Ausrichtung ist gänzlich unterschiedlich, wobei diese vor allem der unterschiedlichen intendierten Bildwirkung und –aussage geschuldet ist und keinen rein stilistischen Unterschied bedeutet. Das Muster des Rocks des Heiligen Bartholomäus ähnelt demjenigen auf dem Waffenrock Askalons in Rodenegg, es zeigt dunkelbraune (in Rodenegg bläuliche) Kreise und darin kreisförmig angeordnete weiße Punkte auf rötlich-braunem Grund (Abb. 16a). Diese Musterung begegnet jedoch in geringen Anweichungen sehr häufig (und auch in Rodenegg ein zweites Mal leicht abgewandelt in Iweins Waffenrock, Abb. 23): sie findet sich auch als Dekoration an der Bettstatt der entschlafenden Maria in Maria Trost in Untermais (Abb. 52), auf dem Stoffbezug der Sitzmöbel in den Fresken der Burgkapelle von Hocheppan (Abb. 32b), als Fußbodenornament in

³⁰² Stampfer/ Steppan 2008, S. 207.

³⁰³ Stampfer/ Steppan 2008, S. 211.

St. Jakob in Kastelaz bei Tramin und als Bezug der Thronlehne in einer Deësis Darstellung an der Westfassade von S. Pietro in Bosco bei Ala. Das Muster ist somit nicht nur im Vinschgau weit verbreitet, sondern begegnet auch bis an die südlichsten Grenzen der Diözese Trient. Schupp/Szklenar sprechen von ‚byzantinischen Stoffmustern‘.³⁰⁴

Damit ergeben sich für das unmittelbare geografische Umfeld der Rodenegger Fresken folgende Zusammenhänge: ein enger künstlerisch-stilistischer Zusammenhang besteht zwischen dem Rodenegger Fresko und der Johanneskapelle in Brixen sowie zwischen dem Rodenegger Fresko und St. Johann in Taufers. Beide Zyklen sind durch Stilvergleiche zu datieren, wobei die Datierung der Johanneskapelle in Brixen zumindest in soweit durch die Quellenlage gestützt ist, als dass der Zyklus mit großer Wahrscheinlichkeit nach 1216 entstanden (fertig gestellt worden) sein muss³⁰⁵ und die Datierung der Fresken in St. Johann in Taufers auf 1218-1230 durch die zeitgleiche Anwesenheit der Johanniter in Taufers unterstützt wird. Die beiden Zyklen haben ihrerseits ebenfalls Gemeinsamkeiten, die besonders anhand des Vergleiches der Joshua-Figur in Johanneskapelle in Brixen (Abb. 57) und der Apostelfigur an der Südwand des Presbyteriums in St. Johann in Taufers (Abb. 64) deutlich werden. (Die auffallend geschlungenen Gesichtszüge, die in Rodenegg begegnen, finden sich aber nur in St. Johann in Taufers.) Ein Zusammenhang besteht des Weiteren zwischen der Johanneskirche in Brixen und der älteren Ausstattung der Frauenkirche (1214-1217) in Brixen, die jedoch vom Rodenegger Fresko stilistisch weiter entfernt ist, obwohl sich auch hier sehr vereinzelt die geschlungene Gesichtsstrukturierung findet. Im Vinschgau hängen die Fresken von St. Johann in Taufers sicherlich mit denjenigen von St. Michael in Tartsch zusammen, die aufgrund stilistischer Kriterien um 1220 - 1230 datiert werden. Das Fresko-Fragment von St. Michael in Tartsch lässt sich mit dem Iwein-Fresko durch einige übereinstimmende Merkmale der Gesichtsbildung, sowie vor allem durch sehr ähnliche Textilmuster in Verbindung bringen. Die vage Entstehungsreihenfolge ist nach derzeitigem Forschungsstand: Frauenkirche (Brixen) 1214-1217, Johanneskapelle (Brixen) 1215-1220, St. Johann in Taufers (1218-1230/ Vinschgau), St. Michael in Tartsch (1220-1230/ Vinschgau).

³⁰⁴ Schupp/ Szklenar 1996, S. 89.

³⁰⁵ Bzw. nach dem Tod von Bischof Konrad, für dessen Auftraggeberschaft sich keine urkundlichen Belege finden ließen, was bei einer Fertigstellung des Freskos vor 1216 zu erwarten wäre.

Stilvergleiche mit der zeitgleichen Buchmalerei lassen sich für den Tiroler Raum nur schwer anstellen, da zwar Codices erhalten sind, die für Tiroler Auftraggeber hergestellt wurden (diese stammen zumeist aus benachbarten süddeutschen Regionen), aber heute kein einziges „bedeutendes Werk der Buchkunst erhalten ist, das während des Hochmittelalters nachweislich im deutschsprachigen Tirol entstanden ist“.³⁰⁶ Die einzige mögliche Ausnahme bildet die *Carmina Burana* Handschrift³⁰⁷ die vielleicht in Neustift (eventuell aber auch in Seckau oder Friesach) in unmittelbarer Nähe von Brixen entstanden ist – Wolter-von dem Knesebeck schreibt hierzu, dass sie „mit dem Hof des Bischofs von Brixen in Verbindung gebracht werden kann“.³⁰⁸ Der Codex entstand mit Sicherheit im deutschsprachigen Raum zwischen 1219 und 1250. Es haben sich acht Miniaturen erhalten³⁰⁹, die in Übereinstimmung mit dem weltlichen Inhalts der Handschrift profane Themen illustrieren (Abb. 68-71). Die Miniaturen weisen – wenig überraschend - stilistisch auf salzburgische Traditionen und sind durch eine ‚italienisch beeinflusste Figurentypik‘ gekennzeichnet. Diemer und Diemer haben stilistische Parallelen zur Brixener Werkgruppe und damit dezidiert auch zum Iwein-Fresco festgestellt, die aber insgesamt vage sind³¹⁰ und keinen wesentlich engeren stilistischen Zusammenhang erkennen lassen, als er im übereinstimmenden Entstehungsraum und -zeitpunkt begründet ist. Jedoch lassen sich in der Gestaltung der Draperie einige übereinstimmende Details feststellen (Vgl. Abb. 68 und 22, 22c) so begegnen in der Handschrift wie im Fresko ähnliche, über die Schulter hinaufgeschobenen Dreiecksfalten und auch das überlappende Gewand über dem eng geschnürten Gürtel stimmt überein – es fällt in mehreren kleinen, nebeneinander liegenden Schlaufen über den Gürtel und ist mittels einer übereinstimmenden Binnenkontur gestaltet, die parallel zur Figurenkontur läuft und in der Gewandschlaufe als kleines Dreieck in sich selber zurückknickt. Immerhin ist auffällig, dass - sollte die Lokalisierung der *Carmina Burana* nach Südtirol stimmen – der früheste erhaltene profane Freskenzyklus und die erste illustrierte Sammlung weltlicher Lyrik demselben Landstrich entstammten.³¹¹

³⁰⁶ Steppan 2007a, S. 100.

³⁰⁷ Clm 4660, München, Bayerische Staatsbibliothek.

³⁰⁸ Steppan 2007a, S. 102; Wolter-von dem Knesebeck 2007, S. 236.

³⁰⁹ Glücksrad fol. 1r, Landschaftsbild fol. 64v, Liebespaar fol. 72v, Illustration zur Dido-Äneas-Geschichte fol. 77v, Trinkszene fol. 89v, Würfelspiele fol. 91r, Brettspiel fol. 91v, Schachspiel fol. 92r.

³¹⁰ Sie nennen Übereinstimmungen im fest konturierten Figurenumriss, im kennzeichnenden Nebeneinander von altmodischen (verknäuelten oder streng winkligen) und modernen (ruhig fließenden und muldigen) Gewandfalten (fol. 1 und 89v, 91r, 91v, 92r) und in den stereotypen Gesichtern, die sich mit tief verschatteten Augen und leicht nach unten gezogenen Mundwinkeln in die in Südtirol üblichen Schemata gut einfügen. Diemer/ Diemer 1987, S. 44, 46, 54.

³¹¹ Diemer/ Diemer 1987, S. 58

Mazal geht davon aus, dass die Existenz der Freskenzyklen auf eine Tiroler Buchproduktion bzw. einheimische Malerschulen Salzburger Prägung' hinweist.³¹²

Im großräumigeren Zusammenhang sind die stilistischen Vorbilder der Werkgruppe in Salzburg und Italien zu verorten. In sämtlichen Fresken der Brixener Werkgruppe (Iwein-Fresco, Johanneskapelle, Frauenkirche) lassen sich byzantinische Vorbilder der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ausmachen, ebenso in St. Johann in Taufers und damit zusammenhängend in St. Michael in Tartsch. Über das Rodenegger Fresko im Spezifischen schreibt Steppan, dass der Figurenstil auf ‚Einflüsse der byzantinischen Malerei‘ verweise, die sich mit ‚romanischer Figurentypik‘ verbindet.³¹³ Byzantinische Merkmale sind kein Spezifikum dieser Werkstatt, nahezu alle erhaltenen mittelalterliche Bilder in Tirol zehren auf die eine oder andere Art und Weise von byzantinischen Bildvorlagen³¹⁴, ab ungefähr 1200 prägt der vorherrschende Einfluss byzantinischer Malerei die gesamte Wandmalerei Tirols.³¹⁵ Aber auch über das Ausmaß des italo-byzantinischen Einflusses auf den Iwein-Zyklus herrscht Unklarheit - während Bassetti Carlini den von Steppan/Stampfer aufgezeigten italo-byzantinischen Einfluss besonders betont und schreibt, dass der Iwein-Zyklus stärkere italienische Stilkomponenten aufweise als die anderen Brixener Freskenzyklen (Frauenkirche und Johanneskapelle)³¹⁶, widerspricht Andergassen kategorisch, indem er schreibt, dass die Rodenegger Malereien „nicht an den italo-byzantinischen Stil der Kirchenfresken gebunden sind“³¹⁷.

Einer der am deutlichsten byzantinisch beeinflussten Freskenzyklen Tirols findet sich in Maria Trost in Untermais (Abb. 72, 73). Während die grafisch ausgearbeiteten Details der Gesichter denjenigen in Rodenegg (und den anderen mit Rodenegg zusammenhängenden Fresken im Vinschgau) eher unähnlich sind, weisen die Gesichter in Untermais doch eine Rodenegg ähnliche, weich-schlaufige Binnenzeichnung auf. Zwar arbeitet der Künstler in Untermais weniger drastisch, indem er auf die dunklen Verschattungen und tiefen Furchen verzichtet und die Gesichter alleine durch blasse Höhungen in abgeschattierten Beige-Tönen und Weiß modelliert, doch akzentuiert er die Stirnfalte ähnlich und arbeitet das Gesicht in vielen dicht beieinander liegenden Falten

³¹² Mazal 1978, S. 234.

³¹³ Steppan 2007b, S. 145.

³¹⁴ Andergassen 2007, S. 42.

³¹⁵ Stampfer 2004, S. 62.

³¹⁶ Bassetti Carlini 1997, S. 108.

³¹⁷ Andergassen 2007, S. 55.

durch. Da die Szenengestaltung darüber hinaus abweicht (in Untermais: vielfigurig, reichste Architekturkulisse), sind hier eher gemeinsame Vorbilder verarbeitet, als dass von einer direkten Einflussnahme auszugehen ist. Steppan nennt als kennzeichnendes Merkmal auch dieser Ausstattung die Kombination ‚von Linearem und Malerischem‘. Er kommt zu dem Schluss, dass der Künstler sicherlich byzantinische Werke in der direkter Anschauung kannte, eine Vermittlung beispielsweise über Musterbücher ist auszuschließen und verweist auf Fresken in der Erlöserkirche in Spas Nereditsa bei Novgorod von 1199 (Abb. 74), die ebenfalls ‚unverwässerte byzantinische Modellen des 12. Jahrhunderts‘ verarbeiteten.³¹⁸ Im Vergleich mit diesen, den byzantinischen Fresken in Sv. Panteleimon in Nerezi in Mazedonien von 1164 (Abb. 75) und denjenigen des Mirozhsky-Klsters in Pskov in Russland von 1156 (Abb. 76) fallen Gemeinsamkeiten mit dem Rodenegger Zyklus auf: wieder findet sich die über der Nasenwurzel hinuntergezogene Stirnfalte und die starke Binnenstrukturierung der Gesichter in weißgehöhten Faltenschlaufen. Die typische Stirnfalte findet sich auch am später geschaffenen Oratorium Santi Quattro Coronati in Rom (Abb. 77), dessen Fresken zwar erst um 1246 geschaffen wurden, aber als Absage an das Kaisertum (Friedrich II.) bewusst einen retrospektiven Stil wählen. Die auch für die Rodenegger Figuren kennzeichnenden Merkmale der Gesichtsbildung – besonders deutlich Schattierungen, blasen- und tropfenförmigen Parzellierung und Stilisierung mittels eleganter Linien – verraten die byzantinischen Vorbilder der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Auch das kleine runde Kinn, der ‚elliptische Stirnbogen‘ und die unter tief herabgezogenen Brauen sitzenden Augen sind charakteristisch.³¹⁹

Die Byzantinismen weisen deutlich nach Italien und es sind wiederholt unterschiedlich starke Parallelen mit verschiedenen italienischen Werken aufgezeigt worden. Spada Pintarelli verweist auf die Mosaiken der Bauhütte von San Marco in Venedig (frühes 13. Jahrhundert).³²⁰ Peter nennt die Tradition Ravennatischer Mosaiken, obwohl er der Ansicht ist, dass ‚die relativ geringe Zahl von genuin byzantinischen Merkmalen überrascht‘. Er verweist auf die Vermittlerrolle Aquileias zwischen Byzanz und den ‚Schulen‘ am Nordrand der Alpen³²¹, die auch von Spada Pintarelli beschrieben wird,

³¹⁸ Stamper/ Steppan 2008, S. 215.

³¹⁹ Stamper/ Steppan 2008, S. 207.

³²⁰ Stampfer/ Steppan 2008, S. 207; Spada Pintarelli 1997, S. 14.

³²¹ Er vergleicht die Apostelköpfe der Basilica Ursiana mit denjenigen des Rodenegger Freskos. Es finden sich auch in den Mosaiken der Basilica Ursiana die über der Nasenwurzel hinuntergezogene Stirnfalte

sie sieht Vorbilder aus Aquileia mit nordischen Elementen vermischt.³²² Bassetti Carlini sieht einen Zusammenhang mit den Mosaiken im Kreuzgang der Kathedrale in Monreale.³²³ Die beiden letztgenannten Einflussbereiche – Aquileia und Monreale – wurden auch von Diemer und Diemer angesprochen, welche die postulierten Parallelen schlicht zusammenfassen - es sei ‚hier eine italienische Komponente in Rechnung zu stellen‘³²⁴. In den italienischen Stilkomponenten verraten sich keine direkten italienischen Vorbilder, zwar lässt sich eine Genese aus italo-byzantinischem Formengut nachweisen, doch sind die unmittelbaren Vorbilder eher in der salzburgischen Kunst zu verorten, weswegen auch die Werkstatt Herkunft nördlich der Alpen und nicht in Italien zu vermuten ist. Dies gilt umso mehr, als dass sich byzantinische Elemente auch in der Salzburger Kunst finden.

Durch die Zugehörigkeit Brixens zum Salzburger Metropolitanverband hatte die Salzburger Kunst großen Einfluss auf die Brixener Kunst. Wie überhaupt der Einfluss Salzburgs auf die österreichische Kunst der Zeit als hoch einzuschätzen ist (Grafik VI Karte der mittelalterlichen Kirchenprovinz).³²⁵ Für sämtliche Fresken der besprochenen Werkgruppe ist neben den byzantinischen auf Salzburger Vorbilder verwiesen worden. Steppan schreibt von einer ‚Werkstatt Salzburger Prägung‘³²⁶, welche die drei Brixener Zyklen geschaffen habe. Auch in der Frauenkirche seien Vorbilder aus dem Salzburger Kunstkreis und insbesondere der Buchmalerei aufgearbeitet.³²⁷ Diejenigen von St. Johann in Taufers sind ‚deutlich in der Salzburger Tradition verankert‘.³²⁸

Die stilistische Herkunft des Rodenegger Freskos aus der Salzburger Malerei wird mit Parallelen zu den romanischen Fresken in der Abtei Frauenwörth/Frauenchiemsee belegt (Abb. 78-81). Hier haben sich an den Mittelschiffwänden des Münsters über einem später eingezogenen Netzrippengewölbe Malereien der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts erhalten.³²⁹ Sedlmayr datiert die Fresken 1130-1140, sie seien unter

und ‚tränensackartige‘ Verschattung unter den Augen. Er nennt als weitere kennzeichnende Merkmale die schwache Konturlinie an Nase und Oberlid und fließende hell-dunkel Übergänge. Peter 1985, S. 72-75.

³²² Spada Pintarelli 1997, S. 14.

³²³ Bassetti Carlini 1997, S. 108.

³²⁴ Diemer/ Diemer 1987, S. 58.

³²⁵ Einen guten Eindruck des weitreichenden Salzburger Einflusses vermittelt der Aufsatz von Lanc, der jedoch nicht auf den Südtiroler Raum eingeht. Lanc 2004, S. 224-264.

³²⁶ Stamper/ Steppan 2008, S. 245.

³²⁷ Andergassen 2007, S. 53.

³²⁸ Stamper/ Steppan 2008, S. 207.

³²⁹ Dannheimer 1995, S. 53.

Erzbischof Konrad I. (1100-1147) entstanden.³³⁰ Im direkten Vergleich sind die Gemeinsamkeiten augenfällig: nicht nur begegnen wieder die typisch zurückgebogenen Stirnfalten, auch die dunklen halbkreisförmigen Schatten unter den Augen, die schlaufige Binnenzeichnung des Gesichtes und physiognomische Details (die etwas nach unten gebogene Nasenspitze, der ‚in Schlaufen gelegte‘ Hals und das kleine, runde Kinn) sind in Frauenchiemsee bereits ein gutes halbes Jahrhundert vor dem Iwein-Zyklus vorhanden (Vgl. Abb. 78 und 22a, 22b).³³¹ Auch in der Stiftskirche St. Peter in Salzburg haben sich Fragmente romanischer Wandmalereien erhalten. An der Südwand des östlichsten Jochs des Mittelschiffs ist die Personifikation der *Hora Tertia* erhalten, die aus einer geöffneten Tür hervortritt. Das Fresko entstand um oder kurz nach 1165 (Abb. 82).³³² Die Ähnlichkeiten mit den Rodenegger Figuren sind allgemeiner Natur und verraten keine direkte Abhängigkeit, zeugen aber vom salzburgischen Stilempfinden des Rodenegger Künstlers. Ähnlich ist die Darstellung des Kopfes in seiner breiten, ovalen Form mit dem deutlichen, konturgleichen Kinnschatten, der ‚scharfen‘, geraden Nase und den über der Nasenwurzel zusammengezogenen Brauen; sowie auch die Hände mit den langen, gelenklosen Fingern und die Frisur. Eindeutige Unterschiede finden sich in der Gewandbehandlung. Das Freskofragment am südliche Seitenschiff stellt Maria Magdalena mit dem Stifter Erzbischof Eberhard II. von Regensburg dar, der nicht nur bis 1246 Erzbischof von Salzburg, sondern auch bis 1200 Bischof von Brixen gewesen war.

Die aussagekräftigeren Vergleiche ergeben sich mit Werken der Buchmalerei, wobei die Definition dessen, was als ‚Salzburger Buchmalerei‘ zu gelten hat, kompliziert ist. Als ein ‚Salzburger Werk‘ hat nicht nur ein solches zu gelten, welches nachweislich in Salzburg gefertigt wurde, sondern es sind auch jene Werke einzubeziehen, die sich in Salzburg befanden bzw. für Salzburg hergestellt wurden. Nachdem die Ausdehnung der Salzburger Kirchenprovinz zudem sehr groß war, sind auch die Grenzen des Raumes ‚Salzburg‘ weit gesteckt; neben Brixen gehörten auch die Diözesen Freising, Regensburg und Passau zum Erzbistum Salzburg (Grafik VI), die ihrerseits eigene Zentren der Buchmalerei ausbildeten. In Salzburg gab es mit dem Domstift und der

³³⁰ Dannheimer 1995, S. 57.

³³¹ Im Zusammenhang mit den Fresken von Frauenchiemsee stehen die Miniaturen des Passauer Evangeliiars, die kurz nach 1250 entstanden sind (CIm 16003, Entstehungsort ist Passau, BSB). Die Modellierung der Kleidung erinnert an diejenige in Rodenegg, obwohl der Miniator deutlich stärkere Weißhöhungen setzt, zudem ist das Gewand im Evangeliar teilweise stärker verselbstständigt (fol. 102v).

³³² Lanc 2004, S. 230.

Abtei St. Peter zwei Skriptorien (die Existenz eines weiteren Skriptoriums der Petersfrauen ist nicht gesichert).³³³ Eine stilistisch einheitliche Schule oder Werkstatt mit einer längeren Tätigkeit in Salzburg ist kaum zu rekonstruieren.³³⁴ Als die wichtigsten Werke der Salzburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts sind das *Perikopenbuch von St. Erentrud*³³⁵ (Abb. 83), die *Admonter Riesenbibel*³³⁶ (Abb. 84) und das *Antiphonar von St. Peter*³³⁷ (Abb. 85) zu nennen, die um die Jahrhundertmitte oder kurz danach in St. Peter entstanden sind. Sie wirkten die zweite Jahrhunderthälfte hindurch nach³³⁸ und sind bei der Betrachtung der weiteren Kunstproduktion Salzburgs und von Salzburg beeinflusster Werke mitzudenken. Nahezu sämtliche in der Folge besprochene Werke weisen in unterschiedlichem Maße Ähnlichkeiten oder Abhängigkeiten mit/von einem oder mehreren der genannten Codices auf. So finden sich bereits in der *Admonter Riesenbibel* (1145-1150) und im *Antiphonar von St. Peter* (um 1165) die spezifischen Merkmale der Gesichtsbildung (Augenbrauen, Kopfform) und die Tendenz zur Parzellierung der Draperie und des Körpers. Das *Antiphonar von St. Peter* steht mit dem genannten Freskofragment der Hora Tertia in engem Zusammenhang. Nachdem es in Salzburg um 1167 aufgrund politischer Querelen zu einem Stadtbrand kam, der u.a. auch den Dom und St. Peter zerstörte, verließen neben dem Erzbischof auch die Illuminatoren des Doms und Benediktinerstiftes die Stadt. Dies hatte einerseits eine starke Strahlkraft Salzburger Ausstattungsmodi auf andere Klöster und ihre Skriptorien zur Folge und führte eventuell andererseits dazu, dass gegen Ende des Jahrhunderts (1180-1190), beim Wiederaufbau der Salzburger Skriptorien, Schreiber und Miniaturen von auswärts zuwanderten und neue stilistische Einflüsse importierten.³³⁹

Das *Passauer Evangelistar*³⁴⁰ (Abb. 86) von ca. 1180, das von Diemer und Diemer über die Brixener Frauenkirche mit der Werkgruppe in Verbindung gebracht wird, ist trotz gewisser Abweichungen, die sich wohl vor allem aus dem zeitlichen Abstand ergeben, auch mit dem Rodenegger Fresko stilistisch verbunden.³⁴¹ Es ist wahrscheinlich im

³³³ Telesko 1998, S. 526.

³³⁴ Apfelthaler 1996, S. 405.

³³⁵ Clm 15903, München Bayerische Staatsbibliothek.

³³⁶ Cod.ser.nov. 2701,2702, Wien ÖNB.

³³⁷ Cod.ser.nov. 2700, Wien ÖNB.

³³⁸ Fillitz 1998, S. 22-23; Pippal 2007, S. 498-499, 502, 513.

³³⁹ Pippal geht von einem Wiederaufbau durch auswärtige Illuminatoren aus. Simander lehnt die These mit dem Verweis auf die Liutold-Gruppe ab – diese sei stilistisch zu eng mit Salzburger Werken verbunden und setzt die Existenz eines Salzburger Skriptoriums auch nach 1167 voraus. Pippal 2007, S. 475-476. Simander 2007, S. 334.

³⁴⁰ Clm 16002 um 1180, München BSB, Entstehungsort wahrscheinlich Passau.

³⁴¹ Diemer, Diemer 1987, S. 58.

Augustiner Chorherrenstift St. Nikola in Passau entstanden, dessen erhaltener Bestand aufgrund großer Verluste durch mehre Brände heute gering ist.³⁴² Stilistisch steht es Salzburger Werken nahe, was aufgrund der Zugehörigkeit der Diözese Passau zur Erzdiözese Salzburg wenig verwundert. Die Gewandmodellierung des ungemusterten Stoffes mittels Abschattierungen in der Eigenfarben und sparsam eingesetzten Weißhöhungen, wie auch einige Merkmale der Gesichtsbildung (rund-ovalen Kopfform mit rötlichen Wangen, kleines Kinn, halbrunde Schatten unter den Augen, charakteristisch ‚umgebogenen‘ Augenbrauen mit außen ‚offenen‘ Lidern) sind derjenigen in Rodenegg sehr ähnlich. Gerade die in diesem Zusammenhang häufig angeführte Miniatur fol. 39v der thronenden Ecclesia aber steht zwar der Frauenkirche, nicht aber dem Rodenegger Fresko nahe; niemals sind die Figuren in Rodenegg statisch oder en face wiedergegeben und auch das Detail der runden Lichthöhung (hier) auf den Knien begegnet in Rodenegg nicht. In der Miniatur der Darbringung im Tempel (fol. 10v) weist die Figur des Simeon eine Schrittstellung auf, die derjenigen des Suchenden mit der Stange am rechten Szenenrand (Abb. 22) in Rodenegg ähnelt: der Stoff spannt sich von der Mitte des linken Oberschenkels quer vor dem Körper zur rechten Hüfte, wodurch das linke Bein in zwei Segmente geteilt wird. Über den Füßen fällt der Stoff in Kellerfalten. Die Gestaltung und Drehung des Oberkörpers, Armhaltung und nicht zuletzt Tätigkeit sind deutlich unterschiedlich. Die ebenfalls auf fol. 10v dargestellte Draperie der Frauenkleider, die in langen, ordentlichen, V-förmigen Falten fällt, begegnet in Rodenegg nicht.

Im Zusammenhang mit der Ausstattung der Brixener Johanneskapelle verweist Steppan auf stilistische Ähnlichkeiten der Brixener Werkgruppe mit den Miniaturen des *Orationale von St. Erentrud*³⁴³ (Abb. 87, 88), welches um oder kurz nach 1200 im Benediktinerkloster St. Peter in Salzburg entstanden ist. Das *Orationale von St. Erentrud* schließt an das *Antiphonar von St. Peter* an und steht in künstlerischer Beziehung zum 1175-1180 entstandenen *Michelbeuerner Brevier*³⁴⁴ (Abb. 89).³⁴⁵ In diesem finden sich ebenfalls schwere, weich-geschlungene Faltenformationen, die hier aber breiter und unbewegter sind als im *Orationale von St. Erentrud*. Dieses etwas ‚rustikale‘ Stilbild des *Michelbeuerner Breviers* resultiert aus dem Umstand, dass es – obwohl in St. Peter entstanden – von einem Miniator aus Mondsee ausgeführt wurde, der

³⁴² Kat. München 1980b, S. 122, 125, 129-130.

³⁴³ Stampfer/ Steppan 2008, S. 247; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15902.

³⁴⁴ München Bayerische Staatsbibliothek Clm 8271, Entstehungsort ist St. Peter in Salzburg.

³⁴⁵ Pippal 2007, S. 518, 521.

seinerseits an den Arbeiten der ‚Liutold-Gruppe‘ orientiert war.³⁴⁶ (Simander geht davon aus, dass das *Michelbeuerner Brevier* von dem Hauptmeister des *Liutold-Evangeliars* ausgestattet wurde.³⁴⁷) Das Hauptwerk der Gruppe, das *Liutold-Evangelium*³⁴⁸ von 1150-1175 (Abb. 90), ist wahrscheinlich in Mondsee hergestellt worden, obwohl die anderen Codices, in denen die Hand Liutolds nachweisbar ist, in Salzburg entstanden sind³⁴⁹; Simander geht davon aus, dass die Miniaturen aus Salzburg stammen.³⁵⁰ Auch in diesem finden sich die Parzellierung der Draperie und des Körpers und ‚umgebogene‘ Augenbrauen. Simander schreibt von ‚eigenwilligen, vollrunden Gesichtern‘ und einem „deutlich reduzierten Gewandstil, der anstelle feiner Zeichnung mit wenigen, dafür kräftig modellierten dekorativen Faltenmotiven arbeitet.“³⁵¹

Das *Orationale von St. Erentrud* verarbeitet jüngste byzantinische Einflüsse und geht stilistisch über das *Michelbeuerner Breviers* hinaus.³⁵² Mehrere Miniaturen des *Orationale von St. Erentrud* weisen Ähnlichkeiten mit dem Rodenegger Fresko auf - so begegnen beispielsweise die spezifischen Augenbrauen als die für das Rodenegger Fresko kennzeichnenden Merkmale der Gesichtsbildung.³⁵³ Die Gewandbehandlung ist derjenigen in Rodenegg nur in einem gewissen Maß ähnlich, insgesamt unruhiger, kleinteiliger, die Falten enger gelegt und die Säume wie ‚verselbstständigt‘ bewegt. Kennzeichnend – und von der Rodenegger Draperie deutlich abweichend – auch die nach oben geschobenen Falten über den Oberschenkeln. Das Gewand vermittelt nicht den Eindruck eines ‚Leib-Kleid-Dualismus‘ und läuft entgegen den Gesetzen der Schwerkraft in einem ‚ondulierenden Gekräusel‘ aus.³⁵⁴ Hier wird ein Stil entwickelt, der sich aus der neuerlichen Rezeption byzantinischer Werke ergibt und auch im Rodenegger Fresko feststellbar ist: seine Merkmale sind die Modellierung des Inkarants und idealisierte Gesichter, die zunehmende Plastizität der Figur, welche u.a. durch sorgfältig modellierte Gewänder erreicht wird - von Faltenwülsten begrenzte Partien betonen den darunter liegenden Körper - sowie die Autonomie und Weißhöhung der Gewänder.³⁵⁵ Ähnlich der Faltengebung in der Schulterpartie einer der Figuren in der

³⁴⁶ Pippal 2007, S. 476.

³⁴⁷ Simander 2007, S. 335.

³⁴⁸ Wien, ÖNB, Cod. 1244 (Rec. 3307); Entstehungsort ist wahrscheinlich Mondsee, 1150-1175.

³⁴⁹ Telesko 1998, S. 554.

³⁵⁰ Simander 2007, S. 329, 334,

³⁵¹ Simander 2007, S. 334-335.

³⁵² Wolter-von dem Knesebeck 2007, S. 280.

³⁵³ Ferner ist die Gesichtsbildung Jesus auf fol. 57r derjenigen in Tartsch (Abb. 67) sehr ähnlich.

³⁵⁴ Apfelthaler 1996, S. 25-426.

³⁵⁵ Pippal 2007, S. 521; Simander 2007, S. 335.

Such-Szene in Rodenegg (Schulter desjenigen Suchenden, der die Hand an die Augen hebt; Abb. 22c) ist auch der Mantel auf fol. 37r des *Orationale von St. Erentrud* gestaltet: die Falten sind als ineinandergeschobenen Dreiecke über der Schulter angeordnet, sie wirken weich; der Pinselstrich ist in Rodenegg freier und weniger graphisch als in der Miniatur.

Etwa gleichzeitig (frühes 13. Jahrhundert) ist in St. Peter ebenfalls in der späten Nachfolge des *Antiphonar von St. Peter*³⁵⁶ das *Petersfrauengraduale*³⁵⁷ (Abb. 91) entstanden.³⁵⁸ Die Petersfrauen waren dem Petersstift angeschlossen und rechtlich unterstellt, wie auch die Miniaturen ihres *Graduales* ikonografisch und stilistisch von den in St. Peter hergestellten Werken des 12. Jahrhunderts abhängig sind.³⁵⁹ Ob tatsächlich Nonnen die Ausstattung ausgeführt haben, oder das Graduale in St. Peter für die Petersfrauen hergestellt wurde, ist unsicher. Es waren mehrere Hände beteiligt³⁶⁰, mindestens drei Meister haben die Deckfarbenminiaturen ausgeführt. Während die etwas wuchtigen Figuren des ‚Marienmeisters‘ wenig Ähnlichkeiten mit den Rodenegger Figuren erkennen lassen, weisen die Miniaturen eines weiteren Meisters, der u.a. die Auferstehung Christi (fol. 104v) geschaffen hat³⁶¹, gewisse Ähnlichkeiten in der Stoffbehandlung auf. Auf fol. 40v, in der Darstellung der Taufe Christi, sind der nackte Oberkörper Christi und das linke Bein Johannes des Täufers von deutlich abgegrenzten ‚Muskel-Parzellen‘ strukturiert. Die Draperie ist im Vergleich zu derjenigen im *Orationale von St. Erentrud* wesentlich beruhigt. Der Stoff vermittelt stärker den Eindruck den Gesetzen der Schwerkraft zu gehorchen und schwer lastend auf dem Körper aufzuliegen. Gleichzeitig ist mittels der zur Modellierung gesetzten, die Grundfarbe abschattierenden, dunkleren und helleren Farbflächen eine gewisse Verflachung vonstatten gegangen, indem das Gewand mittels vieleckiger, kantiger Teilflächen strukturiert wird. Noch 1978 schreibt Mazal von einem ‚verwilderten Stil‘, dem ‚Produkt des Verfalls der romanischen Malerei‘ und schlechter Technik – ‚die Farbe dünnlich und schlecht modelliert, die Zeichnung mangelhaft‘. Tatsächlich steht dieses Stilbild dem Rodenegger Fresko aber in Hinblick auf die flächige Wirkung einer plastisch gestalteten Draperie recht nahe, ein räumlicher Eindruck kann nur in Ansicht

³⁵⁶ ÖNB, Cod. ser. n. 2700

³⁵⁷ Bibliothek der Erzabtei St. Peter, Cod. a IX 11, Entstehungsort St. Peter in Salzburg.

³⁵⁸ Simander 2007, S. 335.

³⁵⁹ Pippal 2007, S. 477.

³⁶⁰ Simander 2007, S. 335.

³⁶¹ Apfelthaler 1996, S. 421-424.

der gesamten Figur entstehen, in der Betrachtung von Einzelpartien herrscht der Eindruck eines komplizierten Flächen- und Liniengefüges vor.

Nach Einschätzung Mazals mit dem *Graduale der Petersfrauen* verwandt sind u.a. vier interessante Miniaturen, die wohl das Fragment eines Bamberger Psalters des frühen 13. Jahrhunderts sind.³⁶² Sie wurden im 15. Jahrhundert in ein *Benedictionale*³⁶³ (Abb. 92, 93) des Magdalenenklosters im Halltal eingefügt, ohne dass bekannt ist, ab wann sie sich dort befunden haben. Steppan ordnet sie in eine Handschriftengruppe um den *Älteren Bamberger Psalter*³⁶⁴ ein.³⁶⁵ Aufgrund der starken stilistischen Beeinflussung des Skriptoriums des Benediktinerklosters am Michelsberg bei Bamberg durch Regensburg und Salzburg weisen einzelne Werke Bamberger Werke eine so enge Stilverwandtschaft mit Salzburg auf, dass sich Schwierigkeiten in der Lokalisierung ergeben – Mazal nennt als Beispiel obige Miniaturen.³⁶⁶ Sie werden 1200-1225 datiert, die ursprüngliche Handschrift war mit Sicherheit für einen Empfänger in der Diözese Salzburg gefertigt worden; eine Entstehung in Bamberg gilt mittlerweile als sicher.³⁶⁷ Nicht nur findet sich das mehrfach besprochene Detail der über den Augenbrauen zurückgebogenen Stirnfalte (fol. 1v), auch weisen die Darstellung von Gewand und Körper auffällige Gemeinsamkeiten auf, obwohl die Farbgebung deutlich abweicht. Die Parzellierung des Oberarms des Teufels in der Versuchung Christi (fol. 1v) zur Darstellung von Muskeln ähnelt derjenigen Iweins und des Waldmenschen, in beiden Werken werden die Gelenke – Schulter und Ellenbogen – deutlich umrissen, so dass sie kugelgleich vom Rest des Armes abgesetzt sind, Bizeps und Waden sind ebenfalls regelrecht ‚eingeschnitten‘ (Vgl. Abb. 14c, 20, 23b). Die Gewandfalten Marias (Innenseite des Vorderdeckels, Maria mit Kind) und Christus‘ (fol. 1v) sind breit abschattiert, wodurch der Stoff schwer und dick wirkt; gerade fallende Falten sind selten. Wie bereits im *Petersfrauengraduale* und in Rodenegg ist der Kontrast zwischen der die Faltenvertiefung modulierenden breiten Abschattierung, den Weißhöhungen und der Grundfarbe so stark, dass anstelle von Körperlichkeit der Eindruck einer parzellierten Fläche vorherrscht. Jedoch ist die Fältelung in den Miniaturen des *Benedictionale* gröber und wulstiger, ein unruhigerer Gesamteindruck dominiert und es

³⁶² Die Miniaturen sind: Gottesmuster mit Jesuskind auf der Innenseite des Vorderdeckels; die Versuchung Christi auf fol. 1v, der Heilige Rupert auf fol. 12v und die Taufe Christi fol. 23v. Universitätsbibliothek. Mazal 1978, 1978. S. 213. Steppan datiert in das erste Drittel des 13. Jahrhunderts, Steppan 2007a, S. 106.

³⁶³ Cod. 370, Innsbruck.

³⁶⁴ Bamberg SB, Msc. Bibl. 47.

³⁶⁵ Steppan 2007a, S. 106.

³⁶⁶ Mazal 1978, S. 150.

³⁶⁷ Steppan 2007a, S. 106.

finden sich nicht die fischblasenförmigen Segmente, die beispielsweise im Gewand Lunetes (Abb. 23b) vorherrschen. Die typische Saumfältelung ist sowohl in den Miniaturen des *Benedictionale* als auch in Rodenegg durch wenige auf gleicher Höhe nebeneinander liegende Kellerfalten gekennzeichnet (Abb. 22d); kleinteilig und regelrecht gekräuselt ist nur der Saum von Laudines Unterkleid (Abb. 19).

Das *Petersfrauengraduale* und eine Reihe daran anschließender Handschriften³⁶⁸ bilden die letzte bedeutende Gruppe romanischer Handschriften, die von Salzburger Buchmalern ausgestattet wurden.³⁶⁹

Im Vergleich mit den vier Miniaturen des *Benedictionale* wird deutlich, dass die stilistischen Quellen der Iwein-Fresken - bei aller Nähe zu Salzburger Werken der Zeit - mit dem Hinweis auf ‚salzburgische Einflüsse‘ nicht voll zu erfassen sind. In diesem Sinne schreibt Steppan über die stilistisch verwandte Johanneskapelle, sie wäre in eine überregional verankerte Übergangsphase zwischen Romanik und Gotik einzuordnen, habe nicht mehr nur ‚sklavisch‘ an Salzburger Vorbildern und weise auch Parallelen zur sächsisch-thüringischen und zur fränkischen Kunst auf.³⁷⁰ Eine Feststellung, die nach obiger Beobachtung sicherlich auch auf den Iwein-Zyklus zutrifft. Steppan verweist im Zusammenhang mit den Fresken der Johanneskapelle auf das um 1200-1210 entstandene *Brandenburger Evangelistar*³⁷¹ (Abb. 94, 95). Dieses zeigt eine teilweise abweichende Draperie, hat darüber hinaus aber in einigen Details der Gesichtsbildung Ähnlichkeit mit dem Iwein-Fresko (breit-ovale Köpfe, die mittels einer deutlich verschatteten Kinnlinie konturiert sind, das typische kleine, runde Kinn, die leuchtend-roten Wangen und die auffällig schlaufigen, tiefen Gesichtsfalten) und weist zudem die gleiche Parzellierung der Arme auf, wenn Muskulösität dargestellt werden soll, die sich auch im Rodenegger Fresko und in den *Benedictionale* Miniaturen findet. Im *Brandenburger Evangelistar* sind Impulse der westlichen Kunst abzulesen, die am Beginn des 13. Jahrhunderts die, durch wandernde Spezialisten beeinflusste, Buchproduktion im Raum Sachsen prägte.³⁷² Im fränkischen Bereich, insbesondere im

³⁶⁸ Ein Kanonbild eines Missale Salzburger Provenienz (Wien ÖNB Cod. 1909), in welchem Deckfarbenminiaturen französischer Prägung auftreten, die unmittelbar mit jenen des Petersfrauengraduales übereinstimmen; ein Psalter aus Millstatt (Wien, ÖNB, Cod. 2682); ein Evangeliar aus St. Peter in Salzburg (München, BSB, Clm. 15959). Simander 2007, S. 335.

³⁶⁹ Simander 2007, S. 335.

³⁷⁰ Stampfer/ Steppan 2008, S. 39.

³⁷¹ *Brandenburger Evangelistar*, Brandenburg, Domstiftsarchiv, ohne Signatur. Um 1200-1210; Herkunftsgebiet ist wahrscheinlich der niedersächsisch-thüringische Raum, eventuell Magdeburg. Braun-Niehr 2005, S. 90, 94.

³⁷² Wolter-von dem Knesebeck 2007, S. 291.

Bamberg und Würzburg, ist nun neben dem sich zunehmend durchsetzenden Zackbrüchigen Stil auch eine weitere, retrospektive Tendenz feststellbar, deren anschauliches Hauptwerk der *Bamberger Psalters*³⁷³ von 1220-1230 (Abb. 96) ist. Dessen Hauptmaler hat seine Wurzeln in dem klassizierenden Stil um 1200 und malt kurvenreiche, schwere Draperien.³⁷⁴ Fingernagel spricht von einem ‚kurvilinearen Stilbild‘, das sich durch Expressivität im Ausdruck und ein reiches Faltenspiel von weich fließenden Gewandformen auszeichnet.³⁷⁵ Der *Bamberger Psalter* ist jünger als das Rodenegger Fresko, die Draperie ist wesentlich stärker verselbstständigt, aber es begegnet auch hier die Darstellung eines vermeintlich weichen, dicken Stoffes und der starke Hell-Dunkel-Kontrast, der auch in Rodenegg vorherrscht. Besonders ähnlich ist die feine Weißhöhung an den Kellerfalten des Saumes.

Ein Großteil der besprochenen Handschriften ist nachweislich oder mit sehr großer Wahrscheinlichkeit in Salzburg (zumeist in St. Peter) gefertigt worden. Daneben stehen solche Miniaturen, die Salzburger Werken stilistische sehr nahe stehen und als ‚Salzburger Werke im weiteren Sinne‘ zu bezeichnen sind (das meint nicht in Salzburg direkt entstanden, aber in Suffraganbistümern die der Erzdiözese Salzburg zugehörig sind), dieses sind das *Passauer Evangelistar* 1170-1180 und die Miniaturen im *Benedictionale* aus dem frühen 13. Jahrhundert. Damit verweisen Spezifika der Gesichtsgestaltung und Gewanddarstellung in Rodenegg auf Salzburg, ohne dass ein direktes Vorbild zu eruieren ist. Gemeinsame – freilich recht häufig anzutreffende – Merkmale der Gesichtsbildung finden sich bereits in der *Admonter Riesenbibel* (wie außerdem auch in Frauenchiemsee) und desweiteren im *Liutold-Evangeliar*, im *Passauer Evangelistar*, im *Orationale von St. Erentrud* und in den *Benedictionale* Miniaturen aus Bamberg. Die Tendenz zur Parzellierung der Draperie in tropfenförmige Segmente zeichnet sich bereits in der *Admonter Riesenbibel* ab und wird im *Liutold-Evangeliar* verstärkt, im *Michaelbeurner Brevier* sind diese ‚Körperparzellen‘ weicher und geschlungener dargestellt, die Falten als Wülste vollplastisch und schwer gestaltet. Im *Petersfrauengraduale* begegnet die mittels Farb-Nuancen und starkem Hell-Dunkel-Kontrasten ‚wieder verflachte‘ Draperie. Die Parzellierung von Armen und Beinen zeigen neben der *Admonter Riesenbibel* das *Liutold-Evangeliar* und das

³⁷³ 1220-1230, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 48.

³⁷⁴ Wolter-von dem Knesebeck 2007, S. 307-308.

³⁷⁵ Fingernagel 2007, S. 432.

Petersfrauengraduale. Am drastischsten ist diese Tendenz im nicht in Salzburg entstandenen Fragment der vier *Benedictionale* Miniaturen umgesetzt.

Das Erscheinungsbild der ähnlichen Draperie in den Salzburger Werken ist seinerseits das Resultat der Verarbeitung byzantinischer und byzantinisierter Vorlagen im Laufe des 12. Jahrhunderts (hauptsächlich während der Regierungszeit Bischof Eberhards I. 1147-1164), durch welche die Figuren körperlicher und die Gewänder mittels Parzellierungstechnik differenzierter und dem Körper gegenüber autonomer wurden.³⁷⁶

Die Gestaltung der Figur im Rodenegger Fresko übernimmt Details der angeführten Vergleichsbeispiele, ohne dass in einem der genannten Werke ein exakt übereinstimmendes Stilbild festzustellen wäre. Die Draperie lässt einige ‚typisch byzantinische‘ Stilmerkmale vermissen, die in anderen Südtiroler Fresken der Zeit zu finden sind. So sind beispielsweise die Gelenke anders als in den Fresken der Burgkapelle von Hocheppan (1200-1210) und denjenigen von St. Johann in Müstair (1200-1210) nicht mittels runder oder ovaler Weißhöhungen herausgearbeitet. Auch fehlen die aufgesetzten ‚kammförmigen Lichter‘. Die Farbigkeit des Inkarnats hingegen, die von grünlichen und Ockertönen bestimmt ist, ist auf byzantinische Einflüsse zurückzuführen.³⁷⁷ Das Ausschwingen der ‚offenen Lider‘ ist Schönheitsideal der Zeit.³⁷⁸ In der Gewandgestaltung ist das Rodenegger Fresko in gewisser Hinsicht dem deutlich älteren *Passauer Evangelistar* am nächsten (Abb. 86), die Figuren sind von einer geschlossenen Kontur eingefasst, die (in anderen Werken der Zeit) häufig dargestellten spitzen oder ‚selbstständig bewegten‘ Saulzipfel (Abb. 92, 93) finden sich nicht, und auch die langen Zöpfe Lunetes liegen ‚auf der Kontur auf‘, sie kleben regelrecht an der Silhouette. Der geschlossene Umriss wie auch der Kopftypus sind ‚rein romanisch‘, Ersterer zudem typisches Merkmal der Salzburger Kunst des 12. Jahrhunderts.³⁷⁹ Etwas anders verhält es sich mit der Binnenkontur und -struktur; zwar steht das Fresko auch hierin dem *Passauer Evangelistar* nahe und gewisse Details der Faltengebung sind auffallend ähnlich übernommen (siehe oben: Beindraperie, die Gestaltung der Säume in nebeneinander gelegten Kellerfalten, die an der Schulter übereinander gelegten Dreiecksfalten), doch geht es deutlich über dieses hinaus. Die Bezeichnung beispielsweise der Knie oder Schultern mittels kreisförmiger Spiralmuster, das regelrechte ‚Zerschneiden‘ der Beine in unnaturalistisch angeordnete Tropfen-

³⁷⁶ Pippal 2007, S. 474.

³⁷⁷ Fingernagel 2007, S. 431.

³⁷⁸ Mazal 1978, S. 214.

³⁷⁹ Frodl-Kraft 1954, S. 24, 32.

Segmente und die langen V-Falten tauchen in Rodenegg nicht auf. Auch fehlen die sich über einzelne Körperpartien spannenden, straffen Stoffbahnen (beispielsweise von der Schulter zum Unterarm, einer Armschlinge gleich, oder vom Fuß zu Gesäß). Mittels der geschlossenen Form ist in Rodenegg eine ruhigere und weniger expressiv gesteigerte Linienführung bewahrt als sie sich in denjenigen Werken findet, die Rodenegg zeitlich näher stehen. Dies unterscheidet das Fresko beispielsweise vom *Perikopenbuch von St. Erentrud*, in welchem die Gewandgestaltung dem sogenannten ‚damp-fold-style‘ nahesteht. Dieser bezeichnet ein Erscheinungsbild, indem die Draperie gleich einem nassen Stoff eng am Körper ‚klebt‘ und die darunter liegenden Körperformen erkennen lässt (anschaulich die, wie hinaufgeschoben wirkenden, Falten auf den Oberschenkeln, die im besonderen Maße den Eindruck von nassem Stoffes entstehen lassen; Abb. 88). Im *Perikopenbuch von St. Erentrud* ist die Draperie zu einem freien, bewegten Faltenspiel entwickelt, obwohl die gleichen Details (ähnliche Kopftypen, V-Falten, Dreiecksfalten über der Schulter) verwendet werden, die sich bereits im *Passauer Evangelistar* und teilweise in Rodenegg finden. Für Rodenegg gilt, was Fingernagel über die Entwicklung der Buchmalerei in Zusammenhang mit der Übernahme byzantinischer Elemente schreibt: jene Übernahmen aus der byzantinischen Kunst waren zunächst (auch) dem Interesse geschuldet, durch eine Parzellierung des Gewandes die Struktur und den Aufbau des darunter liegenden Körpers zu vermitteln, jedoch trat dieses Anliegen in dem Maße in den Hintergrund, in dem sich die Tendenz zu einer die linearen Werte betonenden Ornamentalisierung durchsetzte.³⁸⁰ Bereits im *Petersfrauengraduale* und in weiter gesteigerter Form in den Miniaturen im *Benedictionale* ließ sich feststellen, dass die zunächst dreidimensional gemeinte Draperie mittels der zur Binnenstrukturierung eingesetzten Farbflächen (Abschattierung und Höhung des Grundtons) wieder verflacht wurde – der Hell-Dunkel-Kontrast wurde so stark eingesetzt, dass anstelle einer Abschattierung ein Nebeneinander verschiedener, abgegrenzter Farbflächen oder Linien entstand, das dreidimensionale Qualitäten einbüßt. Das Rodenegger Fresko zeigt durchaus körperlich aufgefasste Figuren und den Willen zu dreidimensionaler Darstellung, steht aber (wenn auch in abgeschwächter Form) dem sogenannten ‚kurvilinearen‘ Stilbild recht nahe. Nur selten arbeitet der Künstler mit gratigen, scharfkantigen Weißhöhungen (Abb. 21b), in der Regel werden die Kleider in dunkle, schlaufige Falten gelegt, die meist körperlich (Abb. 22), manchmal ornamental (Abb. 23b) aufgefasst sind - in einigen Figuren ist die

³⁸⁰ Fingernagel 2007, S. 430.

Binnenzeichnung so kontrastreich und zeichnerisch umgesetzt, dass anstelle einer naturalistischen eine ornamentierende Wirkung erreicht wird (Lunetes Kleid, zerfurchtes Gesicht des Suchenden). Hinzu kommen Missverständnisse in der Darstellung von Körperdrehung und –bewegung: in der Suche (Abb. 22) scheint in der Figur am rechten Bildrand eine Rücken- mit einer Frontalansicht verschmolzen, Körper- und Armhaltung lassen zunächst an eine Rückenfigur denken, doch wird die Stange sicherlich vor dem Körper geführt. Die an das Auge gehobene rechte Hand der zweiten Figur von links scheint am Handgelenk um sich selbst verdreht, so dass dem Betrachter anstatt des Handrückens die Handinnenfläche präsentiert wird. Die überlängte und jeder Schwerkraft trotzen Sitzhaltung Iweins in der Brunnenszene wurde bereits erwähnt. Liebenswert ist auch die 6-fingrige Hand Lunetes in der Beerdigungsszene (Abb. 21a).

Im Fresko finden sich somit – wie auch in der behandelten Salzburger Buchmalerei – ein Nebeneinander verschiedener stilistischer Details: so sind die gerade fallenden, weißen Kleider Laudines und des Klerikers durch enge, nebeneinander liegende Falten bestimmt, welche den darunter liegenden Körper gänzlich verbergen; Laudines Mantel ist steif und ohne jede Binnenstrukturierung ‚übergestülpt‘ (Abb. 21d). Leider ist der Mantelsaum aufgrund der Fehlstelle nicht mehr erhalten, somit ist nicht auszumachen, ob und wie der Mantel die Figur räumlich umhüllt. Ein Vergleich mit den Törichten Jungfrauen im Apsisfresko der Burgkapelle von Hocheppan (Abb. 32a) lässt sich nicht mehr ziehen, für diese stellt Frodl-Kraft fest, dass sie bereits im Sinne der frühgotischen „westlichen Säulenfigur“ gestaltet sind und die ‚für das 12. Jahrhundert charakteristische Zweischichtigkeit überwunden haben‘.³⁸¹ Es darf aber nicht übersehen werden, dass die Figuren des Rodenegger Fresko alles andere als unnatürlich und steif im Sinne einer überhöhten, symbolischen Darstellung sind. Vielmehr zeichnet sich das Zueinander der Figuren durch Aktion, Dynamik und Kommunikation aus. Menschengruppen werden geballt, aber nicht gereiht, die Szenen sind keinem übergeordneten formalen Ordnungsprinzip unterworfen. Der Künstler vermeidet zumeist einen statischen Szenenaufbau und legt dort, wo dieser ihm unvermeidbar ist (Tod Askalons, die Beerdigung und die Unterredungsszene) großen Wert auf Emotion und inhaltliche Spannung (Tränen Laudines, der am Fenster lauschende Iwein wird von Lunete zurückgehalten). Symbolik und tiefgründige Andeutungen sind einer

³⁸¹ Frodl-Kraft 1954, S. 31.

erzählerischen Darstellungsform gewichen, die neben Repräsentation vor allem auch einen gesteigerten Unterhaltungswert anstrebt.

Das Konglomerat unterschiedlicher formaler und stilistischer Einflüsse ist nicht allein im Rodenegger Fresko sondern bereits in den (direkt oder indirekt) verarbeiteten Vorbildern feststellbar. Nicht nur die Wandmalerei wurde um 1200 von mobilen Wanderkünstlern ausgeführt, auch die Skriptorien beschäftigten wandernde Spezialisten³⁸²; es ist wahrscheinlich, dass Buch- und Wandmalereien zumindest teilweise von der gleichen Hand ausgeführt wurden.

5.3. Die Möglichkeit einer illustrierten *Iwein*-Handschrift als Bildvorlage

Die Nähe zur Buchmalerei, aus der einerseits das Formenvokabular zur Bildfindung abgeleitet wurde und die andererseits stilistische Ähnlichkeiten erkennen lässt, macht es notwenig nach dem spezifischen Verhältnis der Rodenegger Fresken zur Buchmalerei zu fragen. Es stellt sich die Frage, ob das Rodenegger Fresko nach einer Bildvorlage geschaffen wurde.

Durch die Rekonstruktion einer direkten Bildvorlage ließe sich die weite Verbreitung des Motivs des ‚Wilden Mannes‘ erklären. Dessen Gestaltung in Rodeneck steht am Beginn einer großen Gruppe von ähnlichen Abbildungen, in denen identische Merkmale begegnen (siehe oben); ein Fresko in einem doch nur bedingt öffentlich zugänglichen Zimmer kann nur schwer den Anfangspunkt einer solch weiten Verbreitung markieren. Da die Beschreibung des ‚Wilden Mannes‘ in Hartmann von Aues *Iwein* die früheste des deutschen Sprachraumes ist, scheint es unwahrscheinlich, dass ältere, ähnliche Darstellungen in anderen Kontexten geschaffen worden waren. Ein weiteres Argument für die Annahme einer Bilderhandschrift als Vorlage lässt sich aus der repräsentativen Raumfunktion ableiten, deretwegen das *Iwein*-Zimmer wahrscheinlich kein ‚Experimentierfeld‘ gewesen war. Hinzu kommt eine gewisse Schiefele der auf uns gekommenen Bestände. Es ist ungewöhnlich, dass ein mittelalterlicher Roman zwar in so vielen nicht textgebundenen Bildzeugnissen, aber in keiner einzigen Handschrift

³⁸² Wolter-von dem Knesebeck 2007, S. 280, 284.

überliefert ist.³⁸³ Diese Schieflage ist aber kein zwingendes Argument für eine Bilderhandschrift, Ott weist darauf hin, dass ein Bestandsvergleich der auf uns gekommenen Bildzeugnisse zwischen denjenigen, die Handschriften illustrieren mit denjenigen, die nicht an das skriptographische Medium gebunden sind, ein deutlich abweichendes Überlieferungsbild ergibt: einige in Handschriften häufig illustrierte Texte sind in keinem einzigen anderen künstlerischen Medium überliefert, während es für andere Texte ausschließlich ‚textabgelöste‘ Bildbeispiele gibt.³⁸⁴ Wirft man einen Blick auf die französische Überlieferungssituation, ergibt sich, dass etwa ein Drittel der erhaltenen (vollständigen oder annähernd vollständigen) Chrétien-Handschriften illustriert sind (insgesamt haben sich damit 10 illustrierte Manuskripte erhalten). Im Verhältnis zu anderen Stoffen der Zeit machen die bebilderten Handschriften damit einen relativ großen Anteil der Gesamtüberlieferung aus. Wie auch bei den Epen-Handschriften des deutschen Sprachraums handelt es sich um Gebrauchshandschriften, deren Ausstattung in den meisten Fällen hinter derjenigen anderer (sakraler) Luxus-Handschriften der Zeit zurückbleibt.³⁸⁵ Es existieren zwei bebilderte *Yvain*-Handschriften³⁸⁶ (beide um 1300).³⁸⁷

³⁸³ Der ‚Katalog der deutschsprachigen illustrierter Handschriften des Mittelalters‘ bietet eine vollständige Aufzählung sämtlicher Handschriften, die den Artus- oder Gralsstoff behandeln (und solcher, die den Antikenroman, die *Chansons de geste* oder Helden- und Spielmannsepik illustrieren). Eine erläuternde und kontextualisierende Zusammenfassung dieser Auflistung bietet Ott 2002, S. 153-162. Ein vollständiger und aktueller Katalog von den Artusstoff illustrierenden Bildzeugnissen (welcher die nicht textgebunden Bildzeugnisse einbezieht bzw. behandelt) ist noch ausständig. Der einzige Versuch einer solchen Zusammenstellung wurde 1938 von Loomis, Loomis vorgenommen, deren Katalog sich ausschließlich auf den Artusroman konzentriert und neben wenigen deutschen auch französische, italienische, niederländische und englische Bildzeugnisse erfasst (auch solche der Buchmalerei). Der Katalog ist unvollständig und kennt als einzige Bildzeugnisse, die vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, italienische Reliefs mit Reiterkampfdarstellungen und das erwähnte Mosaik aus Otranto, sowie zwei Elfenbeinkästchen aus Köln, die den Tristanstoff illustrieren. Eine Ergänzung des Kataloges hat 1991 Stones vorgenommen. Auch diese Katalogergänzung behandelt neben dem deutschsprachigen Raum England, Italien, Spanien und Frankreich. Für den deutschsprachigen Raum führt der Katalog aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nur die Rodenegger Fresken und zwei illustrierte Handschriften an, die Handschrift B des Eneas-Romans (um 1220) und eine Handschrift des Tristan (München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm.51; 1240-1250). (Für England werden keine Beispiele vor 1240 ergänzt, für Italien und Spanien wiederholt Reliefdarstellungen behandelt, für Frankreich auf eine Gruppe von illustrierten Manuskripten verwiesen, ohne dass diese aufgelistet werden.) Loomis/ Loomis 1938; Stones 1991, S. 21-78.

³⁸⁴ So gilt beispielsweise für den Tristanstoff (neben dem Rolandsstoff, der am häufigsten außerhalb von Handschriften illustrierte), dass bei nur 6 illustrierten Handschriften über 60 textabgelöste Bildzeugnisse erhalten sind (davon 15 zyklische). Ott 2002, S. 154, 162-163. Nur eine der illustrierten Handschriften (Cgm 51, München, Bayerische Staatsbibliothek) ist im 13. Jahrhundert entstanden; es folgen weitere von 1323, um 1350, 1450, 1460 und um 1550. Ott 2002, S. 154-155. Die bei weitem größte Zahl der textabgelösten Bildzeugnisse stammt aus dem 14. Jahrhundert (nur 3 im 13. Jahrhundert, davon 2 zyklische). Frühmorgen-Voss 1975, S. 119.

³⁸⁵ Hindman 1994, S. 2-3.

³⁸⁶ MS fr. 1433, Paris, Bibliothèque Nationale; Garrett MS 125, Princeton University Library.

³⁸⁷ Hindman 1994, S. 50.

Das am häufigsten angeführte kunstgeschichtliche Argument für eine verlorene Bilderhandschrift als Vorlage des Rodenegger Freskos bietet der Vergleich mit dem etwas späteren, ca. 1240 geschaffenen Iwein-Zyklus im Hessenhof in Schmalkalden. Inhaltliche Übereinstimmungen und einige Parallelen der Szenengestaltung haben zu der Überlegung geführt, dass die beiden Zyklen miteinander in Verbindung stehen und entweder eine direkte Abhängigkeit besteht oder eine gemeinsame Bildvorlage hatten. Die Möglichkeit der direkten Abhängigkeit wurde vor allem von Masser formuliert (1977)³⁸⁸, ist jedoch als allzu spekulativ abgelehnt und nicht wieder aufgegriffen worden.³⁸⁹ Die Möglichkeit der gemeinsamen Bildvorlage in Form einer illuminierten Handschrift wurde/wird wesentlich häufiger und bis in die jüngste Zeit vertreten; in den aktuellsten Publikationen (Steppan, Stampfer) ist die Annahme einer illustrierten Handschrift als gemeinsame Vorlage beider Zyklen der Status quo.³⁹⁰

Auch in Schmalkalden begegnet die Zurücknahme des psychologischen Textgehalts im Sinne der Repräsentation, Laudines Trauer ist gemildert und nur in den Handgesten zum Ausdruck gebracht.³⁹¹ Weil die Erzählung keine Verfehlungen und somit keine Notwendigkeit zur Bewährung kennt, ist die zweite *aventure*-Kette auch hier inhaltlich unwichtig geworden.³⁹² Anders als in Rodeneck ist die zweite Romanhälfte jedoch nicht ausgelassen, sondern extrem verkürzt worden (4 von 7 Registern behandeln die erste Romanhälfte, 3 die zweite). Zwar ist sie (quantitativ) der ersten Romanhälfte untergeordnet, doch bis zum Romanende erzählt, wie auch die vorangegangene Artushandlung illustriert ist.³⁹³ Der Schmalkaldener Zyklus ist wesentlich ausführlicher, es sind über 20 von ca. 26 Szenen erhalten. Für den Romanabschnitt, der in beiden Zyklen illustriert ist, wurde eine ähnliche, jedoch keinesfalls identische Szenenauswahl getroffen. Eine schematische Gegenüberstellung beider Zyklen mit Kennzeichnungen ihrer konzeptuellen und ikonografischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede bietet die Grafik VII. Von den 11 in Rodeneck erhaltenen Szenen sind 9 auch in Schmalkalden

³⁸⁸ Masser 1979, S. 396-397.

³⁸⁹ Pointiert formuliert Rushing: „One bit of speculation that does need to be decisively rejected is Masser’s theory that the Schmalkalden paintings were inspired by those at Rodeneck [...]. Even the documentary evidence that, on at least one occasion, Heinrich of Thuringia met the ‚Herr von Rodank‘ in Brixen in August, 1236, does little to remove Masser’s idea from the realm of pure speculation, since there is no guarantee that the ministeriale from Schmalkalden accompanied his lord on this trip.“ Rushing 1995, S. 98.

³⁹⁰ Stampfer 1998, S. 35; Steppan 2007b, S. 145.

³⁹¹ Andergassen 2002, S. 98

³⁹² Hafner 2006, S. 95; Wolf 2007, S. 17.

³⁹³ Letzteres ist eine, wenn auch sehr wahrscheinliche so doch nicht beweisbare, Vermutung; aufgrund großer Fehlstellen sind die abschließenden Szenen des Schmalkaldener Zyklus nicht erhalten. Bonnet 1986, S. 87.

dargestellt; zwei dieser neun Szenen wurden in der Szenenabfolge verschoben (Ringübergabe und Tod Askalons). Zwei Szenen sind in Schmalkalden nicht dargestellt, (Falltor-Szene und Trauerzug), eine ist ergänzend zugefügt (Unterredung zwischen Lunete und Laudine). Eine nahezu deckungsgleiche Ikonografie bietet nur die Schwertkampf-Szene, was ob ihrer verbindlichen Bildschablone kaum verwundert (siehe oben). In zwei Szenen weicht die Ikonografie völlig voneinander ab (Suche und Iwein vor Laudine). In vier Szenen halten sich übereinstimmende und abweichende Details etwa die Waage, in zwei Szenen lassen sich aufgrund größerer Fehlstellen Parallelen und Unterschiede nicht mehr ausmachen.

Die in beiden Zyklen ausgewählten Szenen stellen Schlüsselmomente des Romans und/oder Topoi der höfischen Literatur vor - Aufbruch, ‚Wilder Mann‘, Zauberberunnen, Kampf, Tod Askalons, Ringübergabe und Suche nach dem unsichtbaren Iwein, Treffen mit Laudine. Die Bilderzählung in Schmalkalden läuft auf eine Darstellung der Hochzeit Iweins mit Laudine an prominenter Stelle zu, wie es sie ähnlich in Rodenegg gegeben haben könnte. Wie auch in Rodenegg war der Roman gut bekannt.³⁹⁴

Die aussagekräftigsten Parallelen bieten diejenigen Motive, die ausschließlich in der *Iwein*-Ikonografie auftreten und die nach derzeitigem Überlieferungsstand als weitgehend vorbildlos gelten müssen: der ‚Wilde Mann‘, die Brunnenszene und die Unsichtbarkeit durch den Zauberring (Ringübergabe und Suche). Der ‚Wilde Mann‘ in Schmalkalden (Abb. 97) hält die Keule ebenso wie derjenige in Rodenegg (Abb. 14) in der linken Hand und an die linke Schulter gelehnt und weist mit der rechten Hand (vom Betrachter aus) nach links. Ähnlich sind auch die Körpergröße und das wirre Haar sowie die Darstellung von Hirsch und Wildkatze anstelle der im Roman erwähnten Wisente und Auerochsen. Weil die Handgeste in Schmalkalden der Bewegungsrichtung der Figur und der Leserichtung des Freskos entgegengesetzt ist (der Zyklus verläuft hier von links nach rechts), weist die Geste des ‚Wilden Mannes‘ in diejenige Richtung aus, der Iwein gerade angeritten kommt, dem Heranreitenden entgegen. Aus der Auffassung, dass die Geste ‚unsinnig‘ sei, wurde auf eine Bildvorlage geschlossen, aus der das Motiv unverändert übernommen worden war.³⁹⁵ Hier ist jedoch einschränkend zu bemerken, dass die erhobene Hand auch bloßer Rede- statt Zeigegestus sein kann³⁹⁶, und dass der anvisierte Brunnen in Schmalkalden durch einen Register-Sprung

³⁹⁴ Hafner 2004, S. 125. Eine ausführliche Bildbeschreibung beider Zyklen und einen direkten Bildvergleich bei Bonnet 1986, S. 32-62, 78-87, 105-110.

³⁹⁵ Vgl. Masser 1979, S. 396-397.

³⁹⁶ So liest beispielsweise Rushing die Szene. Rushing 1995, S. 115.

tatsächlich links liegt (der Waldmensch ist die letzte Szene des ersten, der Brunnen die erste Szene des zweiten Registers). Anders als in Rodenegg ist der ‚Wilde Mann‘ in Schmalkalden textgetreu mit einem umgelegten Fell bekleidet, wodurch die Figurenkonografie bei aller Gemeinsamkeit doch auch entscheidende Unterschiede aufweist und die Figur wahrscheinlich aus einer anderen Ikonografie entwickelt wurde; die motivische Parallele des Umhangs mit den vor der Brust geknoteten Pfoten ist vermutlich aus Herkulesdarstellungen übernommen.³⁹⁷ Die Ähnlichkeiten in der Gestaltung von Brunnen, Quelle und Stein (Schmalkalden Abb. 98, 99, Rodenegg Abb. 15) belaufen sich darauf, dass diese in beiden Zyklen als viereckige niedrige Platte auf Säulchen dargestellt wurden³⁹⁸. Darüber hinaus weicht die Szenengestaltung in Schmalkalden von derjenigen in Rodenegg deutlich ab: der Ritter ist vom Pferd abgestiegen, behält den Helm auf dem Kopf und steht vor der Quelle, es ist nur die Linde und keine Eiche dargestellt (die Szene ist in Schmalkalden zwei Mal illustriert, weil auch die Handlungsanekdote der zweiten *aventure*-Kette bebildert ist - zuerst übergießt Iwein, später auch Artus den Zauberbinnen). Die Umsetzung der Unsichtbarkeit in Schmalkalden ist von derjenigen in Rodenegg grundverschieden (Such-Szene Schmalkalden Abb. 100, in Rodenegg Abb. 22). In Schmalkalden steht Iwein unverdeckt am rechten Bildrand und ist in die Betrachtung des Ringes vertieft. Iwein scheint die Suchenden nicht zu bemerken, die als statische Gruppe aufgereiht links von ihm stehen. Bett, Stangen und die ‚blinden‘ Augen sind nicht dargestellt. (Die Ringübergabe ist formal ähnlich, aber nicht übereinstimmend; die Iwein-Figur ist sehr ähnlich, Lunete aber schaut aus einem Fenster in einem Turm hervor und reicht den Ring aus diesem hinaus; eventuell ist am linken, unteren Bildrand Iweins zerschnittenes Pferd mit ins Bild genommen.)

Die Ähnlichkeiten beider Zyklen lassen sich schlüssig auch durch das Medium und ähnliche künstlerische Anliegen erklären: die Szenenauswahl und –reihenfolge ist gleichermaßen ähnlich wie naheliegend, dies gilt auch für die Vermeidung von Redundanzen.³⁹⁹ Auch für den wesentlich häufiger bildlich gestalteten Tristan Stoff⁴⁰⁰

³⁹⁷ Die Parallelen zur antiken Herkulesikonografie sind augenfällig: als Umhang trägt der Wilde Mann ein Fell, dessen Vorderpfoten übereinandergeschlagen sind, er ist mit gekräuselterm Haar und Bart stehend dargestellt und in keinerlei Hinsicht verhässlicht. Die rechte Hand ist ausgestreckt (sie hält normalerweise Äpfel, einen Kranz oder eine Phiole), auf der Schulter ruht eine Keule. Rushing 1995, S. 102.

³⁹⁸ Auch in der französischen *Yvain*-Ikonografie ist die Quelle, bzw. der Stein viereckig. Wie auf fol. 65r der Handschrift MS fr. 1433, Paris, Bibliothèque Nationale (um 1300) gut zu sehen ist; Säulchen sind hier aber nicht dargestellt.

³⁹⁹ In beiden Zyklen werden die gleichen Handlungsdoppelungen vermieden: die Kalogrenanthandlung ist nicht dargestellt, aber die Details der abgebildeten Iwein-Handlung sind der Kalogrenant-Handlung entnommen. Auch die zweimalige Suche ist nur einmal umgesetzt.

gilt, dass sämtliche Bildprogramme die Handlung in einen ‚bildtypisch vorgegebenen szenischen Rahmen von Abschied, Empfang, Begegnung, Kampf, Ausritt und Rückkehr ‚einhängen‘⁴⁰¹. Ähnlichkeiten in Details könnten auch durch eine gleiche (oder eng verwandte) Textvorlage(n) begründet sein. Darüber hinaus ist die Einfügung des Zyklus in den Raum in Schmalkalden eine völlig andere⁴⁰², wie auch die Leserichtung entgegengesetzt ist. Die Szenen in Schmalkalden sind unbewegter und klarer voneinander getrennt. Obwohl auch in Schmalkalden Idealtypen des höfischen Menschen dargestellt sind, sind sie in mehreren Handlungsabschnitten unterschiedlich bekleidet und also nicht in dem auffälligen Maß unwandelbar, das in Rodenegg begegnet (siehe oben). Iwein trägt hier auch erst in den Szenen der zweiten Romanhälfte einen Wappenschild – dieser ist von einem Adler geziert, ehemals das Symbol Askalons und Symbol der Landesherrschaft. Der Löwenschild ist in Schmalkalden nicht dargestellt. Indem der Schmalkaldenener Zyklus mehr als doppelt so viele Szenen hat wie der Rodenegger Zyklus und beispielsweise König Artus in die Handlung einbezogen wird, gibt es auch inhaltlich deutliche Abweichungen.⁴⁰³ Die Diskrepanzen der beiden Zyklen sind bei weitem zu gravierend, als dass verbindlich von einem gemeinsamen Vorbild ausgegangen werden kann.⁴⁰⁴

Wenn die These einer gemeinsamen Bildvorlage nicht zu beweisen ist, lassen sich hieraus keine Anhaltspunkte ableiten, die auf eine illuminierte Buchvorlage als Vorbild des Rodenegger Zyklus hinweisen. Besonders Masser und Bonnet haben sich gegen die Annahme einer Bildvorlage ausgesprochen. Masser argumentiert, dass es für die Zeit um 1200 überhaupt keine erhaltenen illuminierten Handschriften höfischer Literatur gibt, wie überhaupt für die erste Hälfte des 13. Jahrhundert nur insgesamt drei Bildhandschriften von höfischen Werken existieren. Eine bebilderte *Iwein*-Handschrift zu rekonstruieren, erscheint ihm als zu gewagt.⁴⁰⁵ Jedoch ist dieses Argument aufgrund

⁴⁰⁰ Der Tristan-Stoff ist in mehr als 60 Bildzeugnissen überliefert. Ott 1984, S. 449.

⁴⁰¹ Hier ist einschränkend anzumerken, dass das früheste untersuchte Tristan-Zeugnis erst um 1270 entstanden ist. Ott/Walliczek 1979, S. 492.

⁴⁰² Sechs (ehemals sieben) Registerstreifen laufen an einem Tonnengewölbe auf die Stirnseite des Raumes zu, auf der das Hochzeitsmahl Iweins und Laudines dargestellt ist.

⁴⁰³ Bonnet 1986, S. 91, 93-94, 97-98, 106-110; Hafner 2004, S. 129

⁴⁰⁴ Vielmehr zeigen sich hier einerseits die unterschiedlichen Aussage-Intentionen der Künstler (in Abgrenzung von den Autor-Intentionen Hartmanns von Aue), sowie andererseits - und wohl als Resultat hiervon - die Unabhängigkeit, mit welcher Künstler schon in einer sehr frühen Rezeptionsphase mit ihrer literarischen Vorlage (und hier besonders mit der Konzeption des doppelten Kursus) umgehen. Diese Beobachtung ist nicht allein aus den Analysen der Zyklen in Rodenegg und Schmalkalden hergeleitet, sondern lässt sich auch durch Untersuchungen der beiden illuminierten Handschriften des französischen *Yvain Romans Chrétien de Troyes* nachweisen. Hafner 2004, S. 130.

⁴⁰⁵ Masser 1979, S. 396-397.

des großen Schwundes hochmittelalterlicher Handschriften zu schwach. Vom *Iwein* haben sich bei einer Überlieferungsdichte von über 30 – teilweise unvollständigen - Handschriften nur zwei aus dem 13. Jahrhundert erhalten und der Erhaltungszustand der wenigen auf uns gekommenen Bilderhandschriften weist darauf hin, dass es sich um häufig genutzte Lesehandschriften handelte. Bonnet argumentiert anhand formaler Beobachtungen: ihrer Auffassungen nach sprechen vor allem die Einpassung des Zyklus in den Raum und die Darstellung in einem gegen den Uhrzeigersinn laufenden Fries gegen eine Buchvorlage.⁴⁰⁶ Ihre Argumente sind ebenfalls nicht tragfähig. Zum einen schließt die Adaption einer Miniatur für einen Epenraum die Möglichkeit einer künstlerisch-schöpferischen Umarbeitung für die neue Formgegebenheit nicht aus; sie ist nicht weniger wahrscheinlich oder schwieriger als die gänzlich vorbildlose Neuschöpfung. Die Behauptung, dass ein sich an einer Buchvorlage orientierender Zyklus nicht in einem Fries von rechts nach links verlaufen könnte, leitet sich aus der Beobachtung ab, dass Miniaturen in Bildhandschriften in Registern zyklisch angeordnet waren. Dies trifft aber für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts nur bedingt zu, in bebilderten Epenhandschriften dieser Zeit⁴⁰⁷ ist das Bildfeld nicht in mehrere schmale Bildstreifen geteilt, sondern meist nur in zwei (und nie in mehr als drei) Bildfelder geteilt, die zudem nur selten für eine zyklische Erzählweise genutzt wurden; meist füllt jeweils eine einzige tableauartige Szene den gesamten Bildstreifen.⁴⁰⁸ Die einzige Handschrift, die definitiv älter ist als der Rodenegger Zyklus, ist die erwähnte Handschrift P des Rolandsliedes. In dieser sind die Miniaturen einzeln und ungerahmt in die Textseite eingefügt, niemals teilen sich zwei (oder mehrere) Bildfelder eine Seite; eine Leserichtung oder ein übergeordnetes Ordnungsprinzip sind formal nicht vorgegeben. In ihrer Analyse der Berliner Bilderhandschrift des *Eneas-Romans* haben Diemer und Diemer festgestellt, dass die Miniaturen getrennt vom Text hergestellt worden waren und eigene Doppelseiten, ohne Text, einnehmen. Eine Vorgehensweise die offenbar zeittypisch war (sie findet sich ebenfalls in der Münchener *Parzival*

⁴⁰⁶ Bonnet 1986, S. 52-53.

⁴⁰⁷ Die ältesten illuminierten Handschriften höfischer Literatur stammen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, es sind dies in der Reihenfolge ihres Entstehens: der erwähnte Eneas-Roman (Ms.germ.fol.282, Berliner Staatsbibliothek 1220-1239), der ‚Parzival‘ (München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm.19, um 1228-1236), der ‚Tristan‘ (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm.51, 1240-1250) und der ‚Wilhelm von Orlens‘ (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm. 63, um 1250 oder später). Die bebilderten französischen Yvain-Handschriften sind erst am Ende des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden.

⁴⁰⁸ Bonnet 1986, S. 120-121.

Handschrift⁴⁰⁹ und im Münchener *Tristan*⁴¹⁰, beide von 1240-1250). Die Bilder haben damit relativ unabhängig vom Text bestanden.⁴¹¹

Auch ohne eine bebilderten *Iwein*-Handschrift als Vorlage des Zyklus zu rekonstruieren, ist davon auszugehen, dass die Sujets des Freskos aus der Buchmalerei entnommen sind; nach jüngstem Forschungsstand „müssen“ die Vorbilder des *Iwein*-Zyklus aus der Buchmalerei stammen.⁴¹² Zur Entstehungszeit des *Iwein*-Zyklus war in der profanen Buchmalerei ein Fundus an Ikonografien und formalen Schablonen ausformuliert (siehe Rolandslied, Eneas-Roman), den der Künstler des Rodenegger Freskos nutzen konnte. Auch wenn es keine bebilderte *Iwein*-Handschrift gegeben hat, so hat mit Sicherheit *eine* Handschrift des Romans vorgelegen - die Detailtreue verrät, dass das Fresko nicht nach dem Hörensagen gemalt worden ist. Eine Bilderhandschrift kann als Vorbild für die *Iwein*-Fresken weder verbindlich rekonstruiert noch ausgeschlossen werden. Und es bleibt festzuhalten, dass einzig die Buchmalerei der frühen Epenhandschriften Bildzeugnisse liefert, in denen die Künstler vor ähnliche inhaltliche und formale Aufgaben gestellt waren wie im Rodenegger Fresko: die erste adäquate Bildfindung für weltliche Literatur zu leisten und die moderne Ideen des ritterlich-höfischen Menschen in das andere Medium zu übertragen.⁴¹³

Fingernagels Beschreibung der grundsätzlichen Kennzeichen der zeitgenössischen Buchmalerei gelten auch für das Rodenegger Fresko: der Fokus liegt auf der Figur, die ‚primärer Ausdrucks- und Informationsträger‘ ist, aber nicht individuell ausgestaltet wird - die höfische Figur ist jugendlich, schlank, blond und einzig durch Attribute und farbliche Differenzierung der Gewänder zu unterscheiden. Emotion wird hauptsächlich durch die Gestik der Hände vermittelt, die Mimik ist untergeordnet.⁴¹⁴ Die Gebärdensprache nützt ein festgelegtes Repertoire, das für profane und christliche Themen gleichermaßen verbindlich war⁴¹⁵, Gestik und Mimik der Figuren lassen nicht auf direkte Vorbilder schließen.⁴¹⁶ Objekte der Ritterkultur und des höfischen Alltags (insbesondere Gewänder, Rüstungen, Zaumzeug, Mobiliar, Kriegsmaschinen etc.)

⁴⁰⁹ Cgm. 19, München, Bayerische Staatsbibliothek, Entstehungsort ist wahrscheinlich Schwaben.

⁴¹⁰ Cgm. 51, München, Bayerische Staatsbibliothek, Entstehungsort ist wahrscheinlich Schwaben/ der Bodenseeraum.

⁴¹¹ Diemer/ Diemer 1992. S. 917-918.

⁴¹² Steppan 2007b, S. 144.

⁴¹³ Bonnet stellt denn auch für beide Gattungen ähnliche Entwicklungslinien fest. Bonnet 1986, S. 124-125, 131-132, 136-137.

⁴¹⁴ Fingernagel 2007, S. 423.

⁴¹⁵ Fingernagel 2007, S. 423-424.

⁴¹⁶ Vgl. Peter 1985, S. 61.

wurden der zeitgenössischen Realität entlehnt.⁴¹⁷ In erzählerischen Bildzyklen konnte die Figur innerhalb einer Miniatur mehrfach dargestellt sein, wie auch in den Szenenüberschneidungen in Rodenegg sind bei dieser ‚kontinuierenden Darstellungsweise‘ mehrere Szenen in einem Bildstreifen zusammengezogen.⁴¹⁸ Der ‚Lebensraum‘ der Figuren ist nur sehr verkürzt wiedergegeben, indem die Figur der primäre Inhaltsträger ist, sind Architektur, Landschaft und Interieur untergeordnet und fungieren als Kulisse. Häufig werden architektonische Versatzstücke zur Szenentrennung und Binnenrahmung eingesetzt.⁴¹⁹ Landschaft und Natur sind einer starken Reduktion unterworfen, und nur teilweise an naturalistische Formen angenähert. Die Bildhintergründe sind entweder neutral, also ‚leer‘, oder Ornamentfläche.⁴²⁰ Besonders die letztgenannte Feststellung unterstützt die These, dass der Rodenegger Künstler sich an der Buchmalerei orientierte: der Iwein-Zyklus steht vor einem durchgehend weißen Hintergrund, der sich in der zeitgleichen Malerei Tirols sonst nicht findet.⁴²¹ Aus dieser Beobachtung hatte bereits Spada Pintarelli im Zusammenhang mit St. Jakob in Tramin geschlussfolgert, dass „die Verwendung der weißen Wand als Hintergrund klare[s] Indiz[] für eine direkte Herkunft der phantastischen Bestiariendarstellungen aus der Buchmalerei“ ist.⁴²²

Diese allgemeinen Beobachtungen sind durch die Ergebnisse der Untersuchung der Szenenauswahl und narrativen Strategien in der Berliner Bilderhandschrift des *Eneas-Romans* durch Diemer und Diemer zu ergänzen. Sie formulieren Merkmale, die auch auf den Iwein-Zyklus zutreffen und unter Vorbehalt eine Buchvorlage wahrscheinlich erscheinen lassen: die Szenenauswahl versteht sich nicht von selbst, die Bilder sind – oftmals auch entgegen dem Text, der Vor- und Rückgriffe kennt – in eine ‚korrekte‘ chronologische Reihenfolge gebracht, um „kontinuierliche, logisch einheitliche Bildsequenzen“ zu schaffen. Vereinfachungen garantieren die Lesbarkeit solcher Szenen, die im Roman besonders kompliziert geschildert sind, oder sich nicht adäquat bildlich umsetzen lassen – „im Interesse der auf klare Lesbarkeit abzielenden Bildgewohnheiten der Zeit“. Realien, Architektur und modische Details sind der zeitgenössischen Wirklichkeit entlehnt; wie auch im Iwein-Zyklus ist ein Turnier – als

⁴¹⁷ Fingernagel 2007, S. 426.

⁴¹⁸ Fingernagel 2007, S. 425-426.

⁴¹⁹ Dieses Gliederungsprinzip begegnet beispielsweise häufig in dem bereits erwähnten *Kapiteloffiziumsbuch von Zwiefalten* Cod.hist.fol.415, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek. Entstehungsort ist Zwiefalten, um 1162.

⁴²⁰ Fingernagel 2007, S. 426-428.

⁴²¹ Stampfer/ Steppan 2008, S. 250.

⁴²² Spada Pintarelli 1997a, S. 14.

das ‚ritterliche Modethema‘ schlechthin - ins Bild gesetzt, obwohl der Text es nicht in dieser Prominenz verlangt bzw. der *Eneas-Roman* nicht von einem Turnier berichtet. Und wie auch in Rodeneck verraten die Details der Illustration eine sehr genaue Textkenntnis.⁴²³

Auch wenn sich aufgrund dieser Überlegungen nicht eruieren lässt, ob die Bildvorlage des Zyklus ein beliebiger höfischer Roman gewesen ist (bzw. mehrere illuminierte Romane aus deren Bildfundus der Künstler eklektisch schöpfen konnte), oder ob es sich im Speziellen um einen *Iwein*-Roman gehandelt hat, lässt sich mit Sicherheit sagen, dass ein ‚prägender Einfluß einer Bildvorlage angenommen werden muss‘.⁴²⁴ In diesem Sinne schreibt auch Schupp, dass, auch wenn keine *Iwein*-Bilderhandschriften zu erschließen ist, von der Herausbildung eines ikonografischen Motivschatzes in den übrigen Romanillustrationen auszugehen ist.⁴²⁵ Der Schwund mittelalterlicher Handschriften ist groß – was durchaus auch für Handschriften der Hartmannschen Romane gilt (siehe Kap. 4.3 - die *Erec*-Überlieferung).

Sowenig präzise Angaben über die hypothetische Bildvorlage gemacht werden können, sowenig kann auf die verwendete Textfassung rückgeschlossen werden.⁴²⁶ Es sei jedoch an dieser Stelle auf die engen Verbindungen zwischen den Herren von Rodeneck und den Staufern hingewiesen – vermutet man in den Staufern die Auftraggeber des *Iwein* (siehe oben, Kapitel 3), ließe sich durch diesen Kontakt die schnelle Vermittlung des Romans an die Auftraggeber des Freskenzyklus erklären.⁴²⁷ Eine alternative Erklärung für die sehr rasche Umsetzung des Stoffs in eine monumentale Bildrezeption – innerhalb von

⁴²³ Diemer/ Diemer 1992, S. 914, 916, 919-920.

⁴²⁴ Stampfer 1998, S. 34.

⁴²⁵ Schupp 1982, S. 9-10.

⁴²⁶ Der *Iwein* ist bereits in den ältesten Textzeugen (beide aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts) in zwei Fassungen überliefert: A und B, die an mehreren hundert Stellen voneinander abweichen, aber heute als zwei gleichberechtigt nebeneinander stehende Fassungen gelten. Das Verhältnis dieser ältesten Fassungen zueinander ist uneindeutig. B enthält gegenüber A zahlreiche Plusverse, die sich vor allem auf die Ausgestaltung (und Rehabilitierung) der Frauenfiguren, höfische Accessoires und repräsentative Herrschaftsausübung konzentrieren. Für das *Iwein*-Fresko ist damit unter Umständen eine Textvorlage des Überlieferungsstranges A wahrscheinlicher, weil im Fresko weniger Rücksicht auf die Rehabilitierung Laudines genommen wird, was bei der äußersten Verknappung auf nur 12 Szenen kaum vermeidbar ist, zudem geht eine Akzentsetzung auf das repräsentative Moment zwangsläufig mit einer Fokussierung auf die männlichen Figuren einher. Frauen- und Männerfiguren werden gleichermaßen zum höfischen Symbol (anschaulich ist Ringübergabe, bei welcher der Ritter selbst im Moment des privaten Gesprächs den Helm nicht vom Kopf nimmt). Unterschiedlich ist freilich das Resultat dieser Wandlung von der psychologisierten Roman-Figur zur ‚Ritter-Roman-Schablone‘: der Mann wird zum ewig unbesiegbaren Helden, die Dame zum Anhängsel. Die Herkunft beider Handschriften ist ungeklärt, die Datierungen erfolgen aufgrund des Schriftbefundes, lokale Einordnungen können nur aufgrund der Schreibsprache vorgenommen werden und bleiben vage. Cramer 2001, S. 160; Wolf 2007, S. 28.

⁴²⁷ Wolf 2007, S. 17.

10 bis 15 Jahren⁴²⁸ - bietet die Annahme, dass sich bereits vor dem Iwein-Zyklus eine Tradition profaner Zyklen etabliert hatte, was Steppan annimmt.⁴²⁹

In jedem Fall müssen heute verlorenen Vorbildern angenommen werden und das ‚älteste Beispiel profaner Wandmalerei des Mittelalters im deutschsprachigen Raum überhaupt‘⁴³⁰, ist sicherlich nicht das erste seiner Art (gewesen).

6. Conclusio

Um das Iwein-Fresko zu verstehen, seinen Inhalt und die intendierte Bildaussage korrekt zu deuten und es in seinen kulturellen und kunsthistorischen Kontext zu setzen, ist neben der Frage nach der stilistisch-künstlerischen Einordnung und nach einer Datierung auch diejenige nach dem (kultur- und literatur-)historischen Kontext zu stellen. Es gilt aufzuzeigen, welcher ‚Zeitgeist‘ das früheste erhaltene profane Fresko hervorbringt und welche künstlerischen Mittel gewählt wurden, um es umzusetzen. In dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, die Forschungsergebnisse literaturhistorischer und kunsthistorischer Untersuchungen mit einander in Verbindung und in Einklang zu bringen und dadurch Erkenntnisse zu gewinnen, die eine Fragestellung, die nur auf einen Aspekt konzentrierte ist, nicht leisten kann. In der Analyse des Iwein-Freskos interessiert das Wie und Wann, aber auch das Warum und das Warum-gerade-jetzt.

Das Entstehungsdatum bzw. den Entstehungszeitraum des Rodenegger Freskos festzulegen wird durch mehrere Komponenten erschwert: zum einen sind auch die herangezogenen Vergleichsbeispiele der Wandmalerei ihrerseits (weitgehend) aufgrund von Stilvergleichen datiert und bieten somit keine sichere Datierungsgrundlage. Zum anderen ist davon auszugehen, dass der Künstler sich sowohl ikonografisch als auch stilistisch an der zeitgenössischen Buchmalerei orientierte, die ihrerseits in ganz unterschiedlichen Ausmaßen retrospektive mit modernen Elementen vermischt. Da eine direkte Vorlage nicht erhalten ist, sind Überlegungen über das vermeintliche Vorbild des Freskos spekulativ. Steppan datiert das Iwein-Fresko auf 1215-1220, dies steht im

⁴²⁸ Der *Iwein* ist Hartmanns zweiter Artusroman (nach dem *Erec*) und wird, hauptsächlich auf Grund stilistischer Vergleiche, in die Spätphase des Hartmannschen Schaffens eingeordnet. Da Wolfram von Eschenbach in seinem *Parzival* den *Iwein* erwähnt und zudem an anderer Stelle auf ein gesichertes historisches Ereignis des Jahres 1203 verweist, das aller Wahrscheinlichkeit nach nicht lange zurücklag, wird das Jahr 1203 als Terminus ante quem für den *Iwein* angesetzt. Cormeau/ Störmer 1993, S. 30.

⁴²⁹ Steppan 2007b, S. 144.

⁴³⁰ Mackowitz 1985, S. 49.

Einklang mit der Datierung der auf einer ähnlichen Stilstufe stehenden Fresken der Johanneskapelle in Brixen. Die zeitliche Einordnung der Johanneskapelle ist zumindest in soweit durch die Quellenlage gestützt, als dass der Zyklus mit großer Wahrscheinlichkeit nach 1216 fertig gestellt worden sein muss.⁴³¹ Aufschlussreicher ist vielleicht die Nähe zu den Fresken von St. Johann in Taufers, deren wahrscheinliche Entstehung 1218-1230 aufgrund der Anwesenheit der Johanniter in Taufers auch durch historische Tatsachen gestützt ist.

Damit ist eine Entstehung am Ende des von Steppan festgelegten Datierungszeitraums um 1220 wahrscheinlich. Diese Datierung wird auch durch die gezogenen Vergleiche mit der Buchmalerei bestätigt. Die ‚Grundlagenwerke‘ der Salzburger Buchmalerei, auf denen der Rodenegger Künstler aufbaut, waren wesentlich älter, aber erst in den um 1200 oder danach geschaffenen Werken finden sich die stilistischen Elemente, die für spezifische Gestaltung, beispielsweise der Draperie, in Rodenegg vorbildlich waren. Im Speziellen sind hier das *Petersfrauengraduale* mit seinen ‚flächigen Abschattierungen‘, die vier Miniaturen des *Benedictionale* mit der sehr kontrastreichen Binnenstrukturierung und die *Carmina Burana* Handschrift, die vielleicht erst um 1230 oder später, eventuell aber auch bereits um 1220 entstanden ist, zu nennen. Die Rodenegger Figuren agieren aktionsreicher, emotionaler und dadurch ‚lebendiger‘ als die doch immer noch würdevollen Figuren sakraler Handschriften und lassen damit moderne Tendenzen erkennen. Ähnliches findet sich erst wieder in den späteren Epenhandschriften und der *Carmina Burana*, die damit nicht nur gewisse Übereinstimmungen in der Draperiegestaltung bieten, sondern auch Zeugnis eines Zeitgeistes sind, aus dem heraus um 1220 profane Bilderhandschriften entstehen. Die Datierung des Iwein-Zyklus muss auf kulturgeschichtliche Überlegungen Rücksicht nehmen – die Fresken fügen sich nicht in die Frühzeit des höfischen Romans um oder kurz nach 1200 ein, jedoch sehr gut in die literarische und soziale Landschaft der zwanziger und dreißiger Jahre. Ab 1220/1230 hatte sich der höfische Roman soweit entfaltet, dass er sich im öffentlichen Bewusstsein eingegraben hatte und die Figuren in anderen Werken wiederkehrten; die Geschichten hatten sich von der Bindung an ihre Ersterscheinung gelöst.⁴³² Der Iwein-Zyklus in Rodenegg ist ohne einen erläuternden oder unterstützenden Text lesbar. Die Handlung ist offensichtlich bereits zum Allgemeinwissen geworden – die Namensnennungen allein reichen aus, um ein volles

⁴³¹ Bzw. nach dem Tod von Bischof Konrad, für dessen Auftraggeberschaft sich keine urkundlichen Belege finden ließen, was bei einer Fertigstellung des Freskos vor 1216 zu erwarten wäre.

⁴³² Schupp 1982, S. 9.

Verständnis zu garantieren. Gleichzeitig sind die Handlungsmomente des Romans (Ausritt des Helden, Zweikampf, magisch-phantastische Erlebnisse, Gewinnung der Herzensdame) in einem weiteren Entwicklungsschritt bereits so ‚Ritterroman-typisch‘ geworden und bis auf die heutige Zeit geblieben, dass die Einzelszenen selbst dann problemlos als stringente Rittergeschichte gelesen werden können, wenn die exakte Romanhandlung nicht bekannt ist. Letzteres wird besonders dem modernen Betrachter deutlich, bei dem kein Vorwissen der Iwein-Geschichte mehr vorausgesetzt werden kann, der aber trotzdem die – unter anderem durch und erst seit dem *Iwein* etablierten - Ritterroman- und Märchen-Topoi problemlos entschlüsselt. Auch diese Entwicklung ikonographischer Konvention und die Etablierung einer typischen Szenenauswahl des höfischen Romans braucht eine gewisse Entwicklungszeit.

Wird das Iwein-Fresko allein aufgrund einer kunsthistorischen Stilanalyse datiert, ist eine Entstehung zwischen 1215-1220 sicherlich korrekt, die retrospektiven Elemente ließen auch durchaus eine noch frühere Datierung zu (wie sie beispielsweise von Rasmussen und Masser vorgenommen wurde). Jedoch machen es die angeführten Überlegungen zur Entwicklung des höfischen Romans wahrscheinlich, dass das Rodenegger Fresko erst gegen 1220 und damit am Ende des von Steppan/Stampfer festgelegten Datierungszeitraums entstanden ist. Für einen Iwein-Zyklus, wie er sich in Rodeneck bietet, war das frühe 13. Jahrhundert schlicht ‚noch nicht reif‘. Zudem muss selbst bei der Annahme einer sehr raschen Verbreitung des beliebten *Iwein* (Fertigstellung 1203) doch eine gewisse Zeitspanne für die Vervielfältigung des Textes und die Beschaffung durch die Herren von Rodeneck angenommen werden, deren Fresko mit Sicherheit nach einer Textvorlage und nicht nach vager Kenntnis der Iwein-Geschichte entstanden ist. 1217 oder 1220 ist das Todesjahr von Arnold II., sein Sohn und Nachfolger Arnold IV. ist jedoch erst 1204 oder 1208 geboren; die Frage nach der Auftraggeberschaft ist damit zwar schwer, aber am ehesten mit Arnold II. zu beantworten. Leider ist über diesen zu wenig bekannt, um die genauen Entstehungsumstände zu rekonstruieren. Welche Intention sich hinter dem ältesten erhaltenen Iwein-Zyklus verbirgt, ist nicht vollständig zu klären; zumal die Forschung nicht der Versuchung erliegen darf, mehr in das Bild hinein als aus diesem heraus zu lesen.

Das Iwein-Fresko hat gleich mehrere Traditionen begründet: der ‚Wilde Mann‘, der ‚Epenraum als geschlossene architektonische Einheit‘, das ‚profane Ritterfresko‘ im allgemeinen und das später häufige Motiv des ‚Iwein unter dem Falltor‘ begegnen hier erstmalig. So haben die Herren von Rodeneck, deren Geschlecht bereits 100 Jahre später

ausgestorben war, eine Bildergeschichte hinterlassen, die seit 800 Jahren überdauert und über deren Romanvorlage Hartmann schreibt:

*ichn wolde dô niht sîn gewesen,
daz ich nû niht enwaere,
dâ uns noch mit ir maere
sô rehte wol wesen sol*⁴³³

Frei übersetzt meint dies: das Alles liegt lange zurück, aber ich würde nicht damals gelebt haben wollen, denn dann könnte ich nicht in der Gegenwart leben, in der diese Geschichte so großes Vergnügen bereitet.

⁴³³ Iwein, Vers 54-57.

Anhang

7. Anhang

7.1. Abbildungen

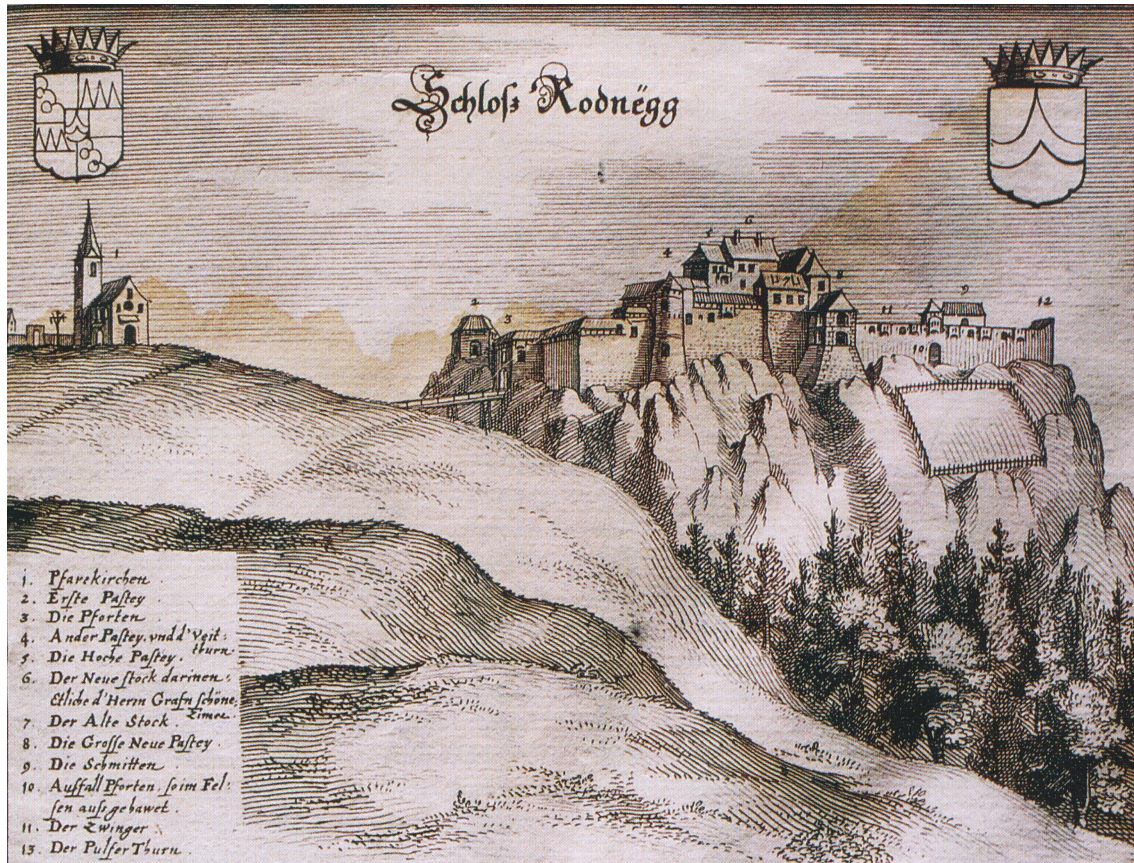


Abb. 1: Ansicht aus Matthäus Merian, Topographia provinciarum austriacarum... 1649



Abb. 2 (links): Romanisches Rundbogenportal, Eingang zum *Iwein*-Raum.

Abb. 3, 4 (mittig, rechts): Zwei Kapellenfenster mit Rankenbemalung um 1200.



Abb. 5: Einblick in den Iwein-Raum vom Eingang aus (Blick auf die Westwand).



Abb. 6: Die unfreskierte Süd-Ost-Ecke des Iwein-Raums, links ein Teil der ersten Szene.



Abb. 7: Nahansicht der unfreskierten Süd-Ost-Ecke des Iwein-Raums.

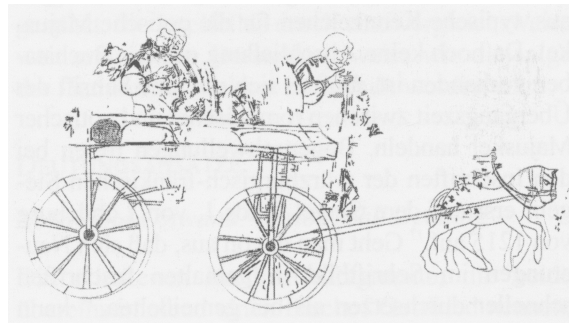


Abb. 9: Detail-Nachzeichnung des Freskos in der Gamburg, Südwall, Darstellung eines Karrens. Nachzeichnung von Helga Fabritius.

Abb. 8: Das Fresko in der Gamburg, Nordwall des Obergeschosses das schlecht erhaltene Fragment zeigt eine Stadtansicht und einen Reiter



Abb. 10: Gesamtansicht der Nordwall, Szene 2-5.



Abb. 11: Gesamtansicht der Westwall, Szene 6-8.



Abb. 12: Gesamtansicht der Südwall, Szene 9-11.



Abb. 13: Szene 1 - Iweins Aufbruch von der Burg im Wald Breziljân.



Abb. 13a – Detail: Burgherr



Abb. 14: Szene 2 – Iwein trifft den Waldmenschen.



Abb. 14a – Detail: Kopf des Waldmenschen



Abb. 14b – Detail: Übermalte Geweihsprossen.



Abb. 14c – Detail: Rechter Arm des Waldmenschen.



Abb. 15: Szene 3 – Iwein übergießt den Zauberbrunnen.



Abb. 15a –Detail: Gelbe Schlangenlinie.

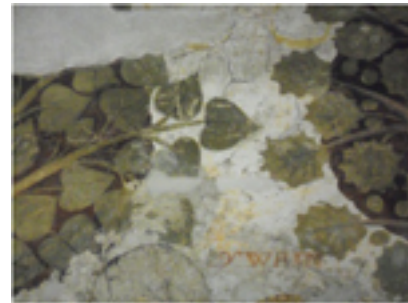


Abb. 15b – Detail: Gelbe Flecken über der Namensinschrift



Abb. 15c – Detail (links) : Gelbe Flecken zwischen Baum und rechtem Ellenbogen.



Abb. 15d – Detail (rechts): Iweins linkes Bein, Kettenstruktur der Metall-Rüstung.



Abb. 16: Szene 4 – Lanzenkampf zwischen Iwein und Askalon.

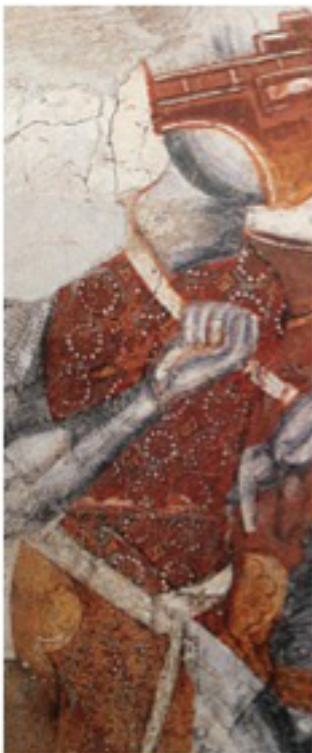


Abb. 16a – Detail: Waffenrock Askalons.



Abb. 17: Szene 5 – Schwertkampf zwischen Iwein und Askalon, Iwein schlägt Askalon die tödliche Kopfwunde.



Abb. 18: Szene 6 – Iwein unter dem Falltor.



Abb. 19: Szene 7 – Der Tod Askalons.



Abb. 19a – Detail: Armhaltung Askalons.

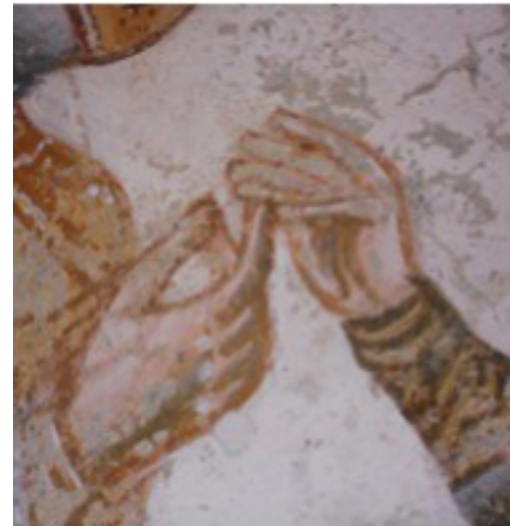


Abb. 20 (links): Szene 8 – Ringübergabe

Abb. 20a – Detail (rechts oben): Gelbe Linien über Iweins Helm.

Abb. 20b – Detail (rechts unten): Der ‚unsichtbare‘ Ring.



Abb. 21: Szene 9 – Die Beerdigung Askalons/ die Bahrprobe.



Abb. 21a – Detail (links): Iweins Kopf im Fenster und Lunetes 6-fingrige Hand.

Abb. 21b – Detail (rechts): Nahansicht eines Kopfes und weißgehöhte Faltengebung.



Abb. 21c – Detail: Nahansicht der Köpfe.



Abb. 21d – Detail: Laudine



Abb. 22: Szene 10 – Die Suche nach Iwein.



Abb. 22a – Detail (links): Nahansicht Kopf; zweite Figur von links.



Abb. 22b – Detail (rechts): Nahansicht Kopf; dritte Figur von links.



Abb. 22d – Detail (oben): Nahansicht des Saums, Figur am rechten Bildrand.

Abb. 22c – Detail (links): Nahansicht des Vorhangs, des versteckten Iweins und Kopfes der ersten Figur von links.



Abb. 23: Szene 11 – Iwein vor Laudine.

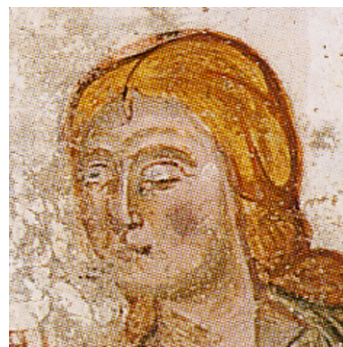


Abb. 23a – Detail (oben): Kopf Lunetes.

Abb. 23b – Detail (unten): Nahansicht Draperie



Abb. 24: Heidelberger Handschrift P des Rolandsliedes, Ende 12. Jahrhundert.
Cod.pal.germ 112, Universitätsbibliothek Heidelberg.
fol. 117v: Unterwerfung der Berchmuda.

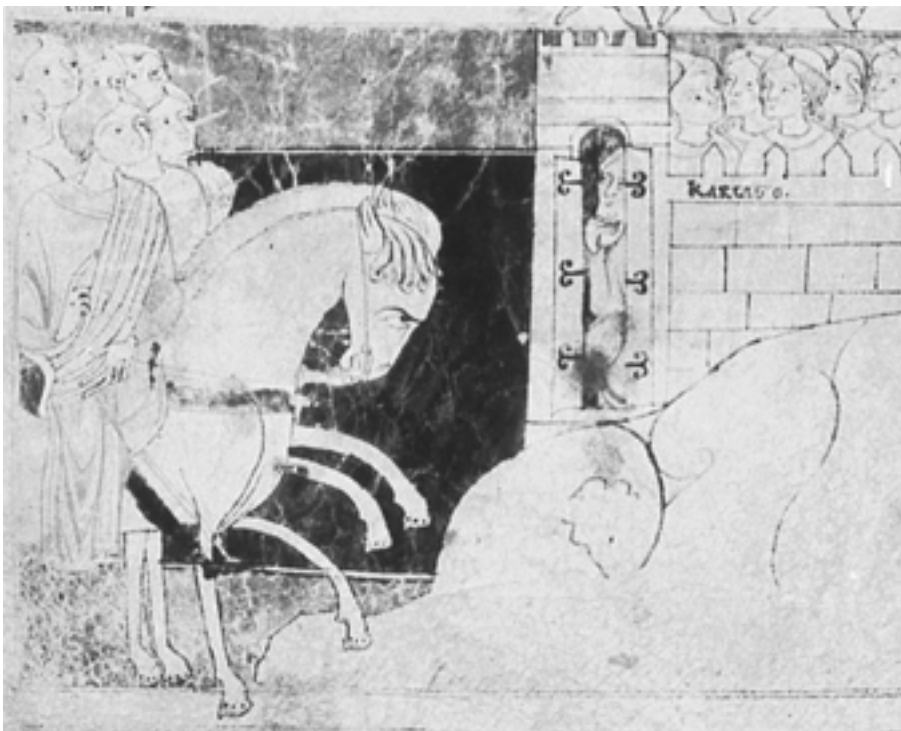


Abb. 25: Berliner Bilderhandschrift des Eneas-Romans des Heinrichs von Veldeke, 1220-1239.
Ms. germ. fol. 282, Berliner Staatsbibliothek.
fol. 6v: Eneas reitet einer Einladung Didos folgend mit seinem Gefolge nach Kathargo.



Abb. 26: Perceval des Chrétien des Troyes, um 1330.
Ms. fr. 12577, Pariser Bibliothèque Nationale.
fol. 1: oben links die Verabschiedung Percevals von seiner Mutter.



Abb. 27: Sakramentar des Bischof Warmundus von Ivrea, frühes 11. Jahrhundert.
Ms. 86, Kapitularbibliothek von Ivrea.
fol. 200v: Trauerzug I



Abb. 28: Sakramentar des Bischof Warmundus von Ivrea, frühes 11. Jahrhundert.
Ms. 86, Kapitularbibliothek von Ivrea.
fol. 203v: Trauerzug II



Abb. 29: Die Bestattung des Johannes, Mittelapsis, St. Johannes in Müstair, 1200-1205.



Abb. 30: Einsargung des Heiligen Martin von Tours, Apsismosaik, Sant'Ambrogio, Mailand.



Abb. 31: Heidelberger Handschrift P des Rolandsliedes, Ende 12. Jahrhundert. Cod.pal.germ 112, Universitätsbibliothek Heidelberg. fol. 84r: Entlarvung Geneluns.



Abb. 32: Hocheppan, Burgkapelle, Mittelapsis, Theotokos mit Engelsgarde, darunter Kluge und Törichte Jungfrauen. 1200-1210.



Abb. 32a – Detail (links): Törichte Jungfrauen.



Abb. 32b – Detail (rechts): Theotokos.



Abb. 33: Rolandskapitell der Abteikirche Sainte-Foy in Conques, 1087-1119 (oder 1097-1107).



Abb. 34: Roland verfolgt Marsilies. Kathedrale von Angoulême, Architrav des rechten Blendportals der Westfassade, 1. Drittel 12. Jahrhundert.



Abb. 35: Reliefdarstellung kämpfender Ritter, Verona, San Zeno, Westfassade, 1138.

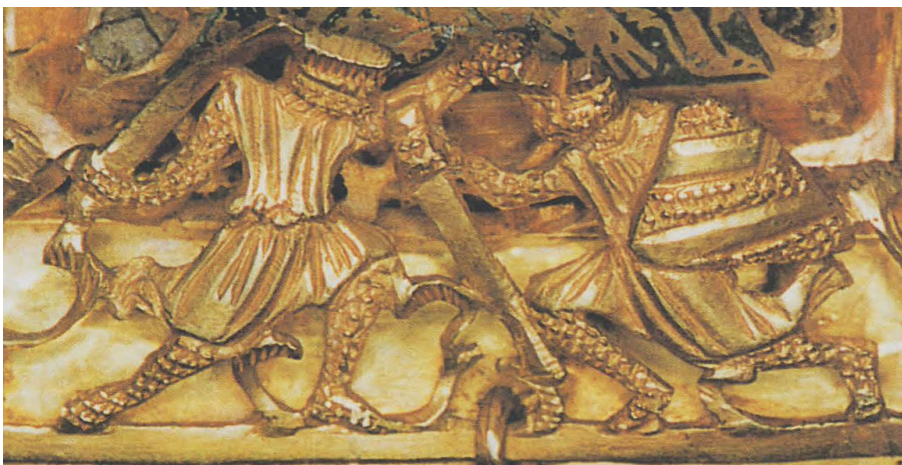


Abb. 36: Erec-Krone, Detailansicht des 4. Gliedes, untere Rechteckpartie. Krakau, Schatz des Waweldoms, Kronenkreuz. 2. Viertel 13. Jahrhundert.



Abb. 37: Paulus Orosius,
Exzerpte aus den Histoarum
adverum paganos libri VII.
Vatikan, Biblioteca
Apostolica, Pal.lat.927.
12. Jahrhundert.
fol. 122r: Kampf zwischen
Theoderich und Odoaker.



Abb. 38 (links): Berliner Bilderhandschrift des
Eneas-Romans des Heinrich von Veldeke,
1220-1239. Ms. germ. fol. 282, Berliner
Staatsbibliothek.
fol. 50v: Zweikampf zwischen Pallas und
Turnus. Pallas schlägt Turnus eine Kopfwunde,
doch dieser ersicht Pallas von unten (unteres
Bildfeld).



Abb. 39 (unten): Heidelberger Handschrift P
des Rolandsliedes, Ende 12. Jahrhundert.
Cod.pal.germ 112, Universitätsbibliothek
Heidelberg.
fol. 76v: Olivier schlägt Justin durch den Helm
hindurch mit dem Schwert eine tödliche
Kopfwunde.



Abb. 40 (links): Figur eines Wilden Mannes an der Kanzel von Santa Maria del Lago in Moscufo in Mittelitalien, 1156, Nicodemo da Guardiagrele.

Abb. 41 (unten): Zwiefaltener Martyrolog. Entstehungsort ist Zwiefalten, um 1162. Cod.hist.2°415, Stuttgart Württembergische Landesbibliothek.
fol 17v: Darstellung des Jahres mit Tierkreiszeichen, Monatsarbeiten und Jahreszeiten





Abb. 42 (links): Initialfigur im Homiliae in Hiezechielem Gregors des Großen. Entstehungsort ist Oberaltaich, Mitte 12. Jahrhundert. Clm. 9511, München, Bayerische Staatsbibliothek. fol. 45r: I-Initiale.

Abb. 43 (rechts): Burgkapelle von Hocheppan, Nordfassade. Hirschjagd. 1200-1210.



Abb. 44: Stuttgarter Psalter, Cod.bibl.fol.23, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek. Entstehungsort ist Saint-Germain-des-Prés, erste Hälfte 9. Jahrhundert. fol. 9r: Christus als Menschensohn.



Abb. 45: Heidelberger Handschrift P des Rolandsliedes, Ende 12. Jahrhundert. Cod. pal. germ 112, Universitätsbibliothek Heidelberg. fol. 109v: Paligan nimmt Abschied von seinem Sohn Malprimes.



Abb. 46 (links): Das sogenannte Gebetbuch der Heiligen Hildegard, um 1190. Cod. lat. 935, München Bayerische Staatsbibliothek. fol. 44v: Der Sturm auf dem Meere.



Abb. 47 (rechts): Dialogus Laudibus Sanctae Crucis. Entstehungsort ist Regensburg-Prüfening, 1170-1180. Cod. lat. 14159. München, Bayerische Staatsbibliothek. fol. 2r: Juda übergibt Tamar sein Siegel.



Abb. 48: Berliner Bilderhandschrift des Eneas-Romans des Heinrich von Veldeke, 1220-1239.
Ms. germ. fol. 282, Berliner Staatsbibliothek.
fol. 52r: Turnus stiehlt Pallas den Ring, den dieser von Eneas erhielt.



Abb. 49: Berliner Bilderhandschrift des Eneas-Romans des Heinrich von Veldeke, 1220-1239.
Ms. germ. fol. 282, Berliner Staatsbibliothek.
fol. 42r: Belagerungsszene; ein Soldat zieht in einem Zelt sein Kettenhemd aus (links).



Abb. 50 (links): Detail einer Elfenbeintafel mit Kreuzigung und Kreuzabnahme. Byzantinisch, Mitte 10. Jahrhundert.
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.

Abb. 51 (rechts): Marientoddarstellung auf dem romanischen Altar der Kirche in Avenas (linkes, unteres Bildfeld an der Schmalseite). Relief, 1151-1171.

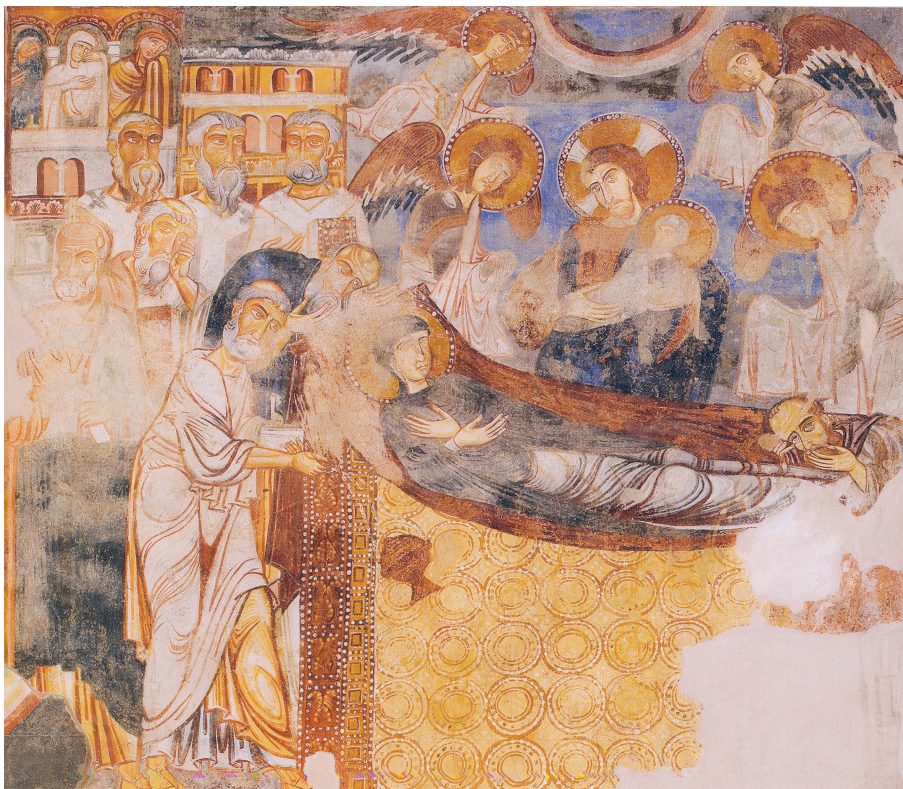


Abb. 52: Marientoddarstellung in der Nordostecke der Kirche Maria Trost in Untermais/ Meran, 1201-1210.



Abb. 53: Sakramentar des Bischof Warmundus von Ivrea aus dem beginnenden 11. Jahrhundert
Ms. 86, Kapitularbibliothek von Ivrea.
fol. 191r: Sterbeszene.



Abb. 54: Heidelberger Handschrift P des Rolandsliedes, Ende 12. Jahrhundert. Cod.pal.germ
112, Universitätsbibliothek Heidelberg. fol. 41v: Der Traum des König Artus.



Abb. 55: Ecclesiabild an der Westwand der Johanneskapelle in Brixen, 1215-1220.



Abb. 55a – Detail (links): Kopf der Perseverantia, Westwand, Johanneskapelle in Brixen.



Abb. 55b – Detail (rechts): Kleidung der Perseverantia, Muster. Westwand, Johanneskapelle in Brixen.



Abb. 56- Detail (links): Kopf der Königin von Saba. Nordwand, Johanneskapelle in Brixen.
Abb. 57- Detail (rechts): Kopf des Joshua. Nordwand, Johanneskapelle in Brixen.



Abb. 58: Frauenkirche in Brixen, Südwand.

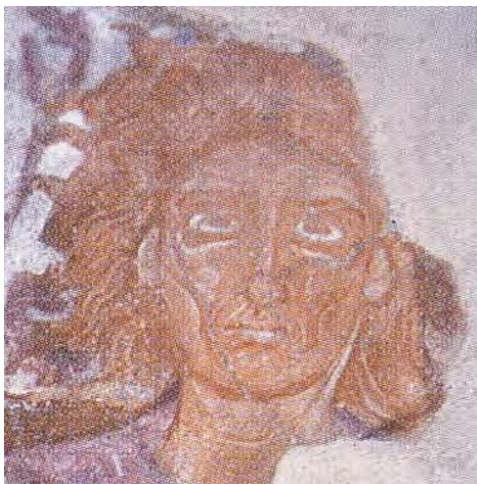


Abb. 59: Frauenkirche in Brixen,
Detail: Laster der Libido.



Abb. 60 (links): Fragment der Freskierung im Apostelspitale in Klausen. 1225-1250.
Abb. 61 (rechts): Fragment der Freskierung im Apostelspitale in Klausen. 1225-1250.



Abb. 62: Malereien im Chorgewölbe, St. Johann in Taufers. 1218-1230.



Abb. 63: Moses zeigt die Gesetzestafeln dem Volk Israel (Detail), St. Johann in Taufers, Presbyterium, Südwand. 1218-1230.



Abb. 64: Apostel, St. Johann in Taufers, Presbyterium, Südwand. 1218-1230.

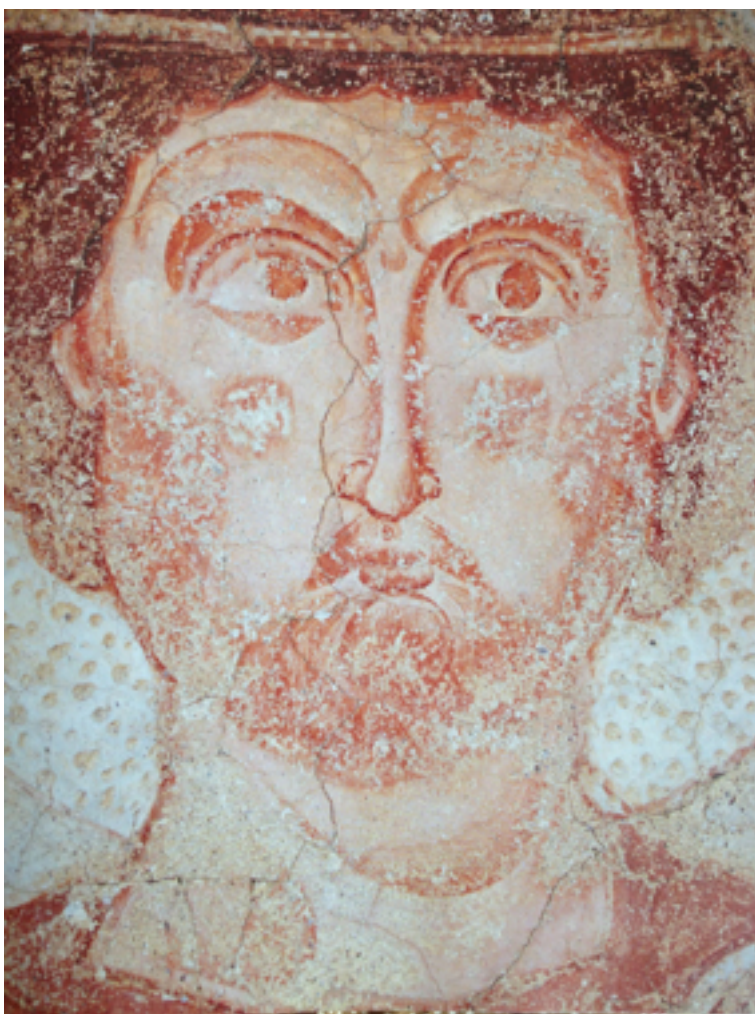


Abb. 65: St. Johann in Taufers, Nordfassade, Christopherus. 1218-1230.



Abb. 66: Fragment eines Malers, der mit dem Pinsel eine Zierleiste vollendet, St. Johann in Taufers, Westtrakt, Obergeschoss, Nordwand. 1218-1230.



Abb. 67: St. Michael in Tartsch, Nordwand, Märtyrer, um 1230.



Abb. 68: Carmina Burana, Clm 4660 München, Bayerische Staatsbibliothek. 1219-1250. fol. 89r: Trinkszene.



Abb. 69 (links): Carmina Burana, Clm 4660 München, Bayerische Staatsbibliothek. Zwischen 1219 und 1250. fol. 92r: Schachspieler (Detail).

Abb. 70 (mittig): Carmina Burana, Clm 4660 München, Bayerische Staatsbibliothek. Zwischen 1219 und 1250. fol. 91r: Würfelspieler (Detail).

Abb. 71 (rechts): Carmina Burana, Clm 4660 München, Bayerische Staatsbibliothek. Zwischen 1219 und 1250. fol. 90v: Tricktrackspieler (Detail).

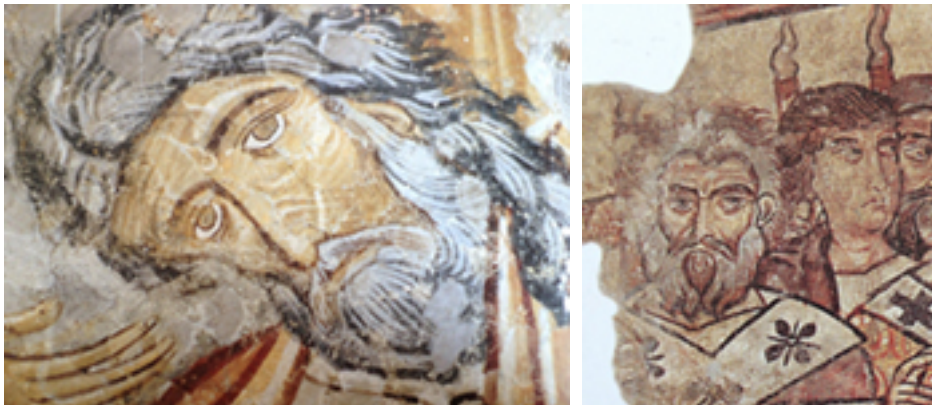


Abb. 72 (links): Maria Trost in Untermais Südost-Ecke, Marientod, Detail: Apostel.

Abb. 73 (rechts): Maria Trost in Untermais/ Meran. Südwan: um Maria trauernde Apostel.



Abb. 74 (links): Erlöserkirche in Spas Nereditsa (Russland), Heiliger Matthäus, 1199.

Abb. 75 (mittig): Sv. Paneteilon in Nerezi (Mazedonien), Gregor, 1164.

Abb. 76 (rechts): Mirozhsky-Kloster in Pskov (Russland), Gabriel, 1156.



Abb. 77: Santi Quattro Coronati. Oratorium des Heiligen Silvester, Freskenzyklus zur Konstantinslegende, um 1246 (Ausschnitt).



Abb. 78 (links): Abtei Frauenwörth/Frauenchiemsee, Mittelschiffwand des Münsters, erste Hälfte 12. Jahrhundert.

Abb. 79 (rechts): Abtei Frauenwörth/Frauenchiemsee, Mittelschiffwand des Münsters, erste Hälfte 12. Jahrhundert. Engel aus der Ezechiel Vision.



Abb. 80 (links): Abtei Frauenwörth/Frauenchiemsee, Mittelschiffwand des Münsters, erste Hälfte 12. Jahrhundert.



Abb. 81 (rechts): Abtei Frauenwörth/Frauenchiemsee, Mittelschiffwand des Münsters, erste Hälfte 12. Jahrhundert. Esaias (?).



Abb. 82 (links): Hora Tertia, Benediktiner-Erzabtei St. Peter, Stiftskirche, Salzburg, Südwand des östlichsten Mittelschiffjochs, um/nach 1165.

Abb. 83 (rechts): Perikopenbuch von St. Erentrud, Clm 15903, München, Bayerische Staatsbibliothek, Mitte des 12. Jahrhunderts. fol. 63r: Pfingsten.



Abb. 84: Admonter Riesenbibel, Wien ÖNB, Cod.ser.nov.2701, 2702. Salzburg, St. Peter, um 1145-1150. fol. 206r Vision des Ezechiel.



Abb. 85: Antiphonar von St. Peter, Wien ÖNB, Cod.ser.nov. 2700. Salzburg, St. Peter, um 1160/1165. p. 192 Kindermord zu Betlehem.

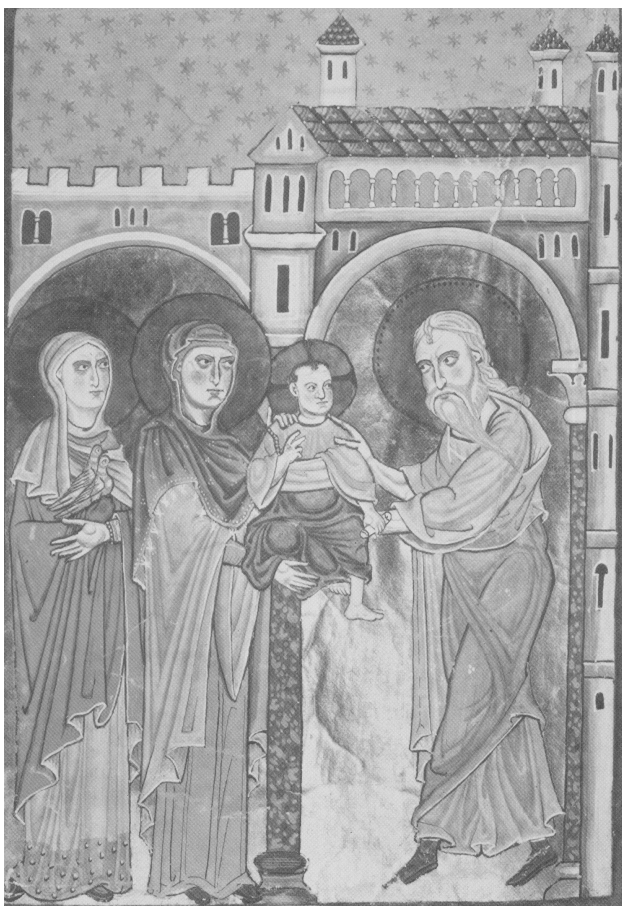


Abb. 86: Passauer Evangelistar, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 16002, 1170-1180. fol. 10v: Darbringung im Tempel.



Abb. 87 (links): Orationale von St. Erentrud, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15902. fol. 37r: Initialminiatur M: Halbfigur des Petrus.

Abb. 88 (rechts): Orationale von St. Erentrud, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15902. fol. 113v: Traditio legis über Initiale D.



Abb. 89 (links): Michelbeuerner Brevier, München Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8271, Salzburg, 1175-1180. fol. 1v: Abt Walter zu den Füßen des thronenden Christus.

Abb. 90 (rechts): Liutold Evangeliar, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1244, Mondsee (?), 1150-1175. fol. 188v: Kreuzigung Christi, Grablegung.



Abb. 91: Petersfrauengraduale, Bibliothek St. Peter, Cod. a IX 11, Salzburg, Anfang 13. Jahrhundert. fol. 104v: Auferstehung.



Abb. 92 (links): Miniatur in einem Benedictionale, Innsbruck Universitätsbibliothek Cod. 370, Bamberg, frühes 13. Jahrhundert. Vorderdeckel Innenseite: Thronende Mari mit Kind.

Abb. 93 (rechts): Miniatur in einem Benedictionale, Innsbruck Universitätsbibliothek Cod. 370, Bamberg, frühes 13. Jahrhundert. fol. 1v: Versuchung Christi.

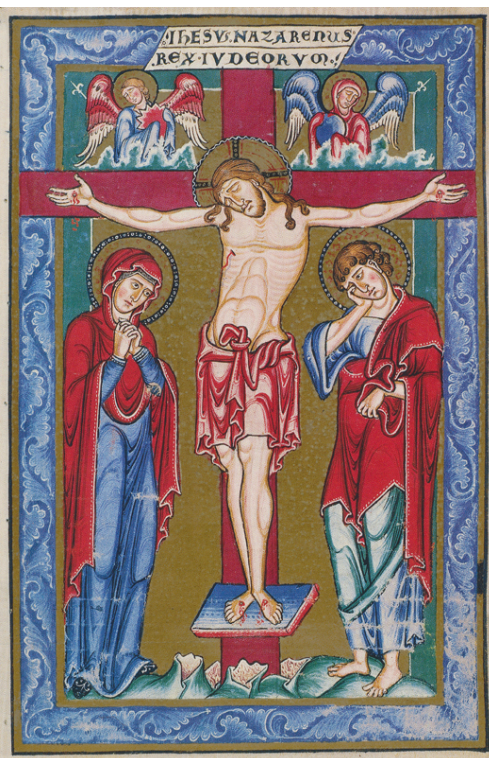


Abb. 94 (links): Brandenburger Evangelistar, Domstiftsarchiv Brandenburg, ohne Signatur, um 1200-1210, Magdeburg (?). fol. 49v: Geißelung.

Abb. 95 (rechts): Brandenburger Evangelistar, Domstiftsarchiv Brandenburg, ohne Signatur, um 1200-1210, Magdeburg (?). fol. 50r: Kreuzigung Christi.



Abb. 96: Bamberger Psalter, Bamberg Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 48, Bamberg (?), 1220-1230. fol. 62r: Fußwaschung.



Abb. 97 (links): Iwein-Zyklus, Schmalkalden, um 1240, Nachzeichnung der Szene mit dem ‚Wilden Mann‘ von Anne-Marie Bonnet.

Abb. 98 (rechts): Iwein-Zyklus, Schmalkalden, um 1240, Nachzeichnung der Zauberbrunnen-Szene von Anne-Marie Bonnet.

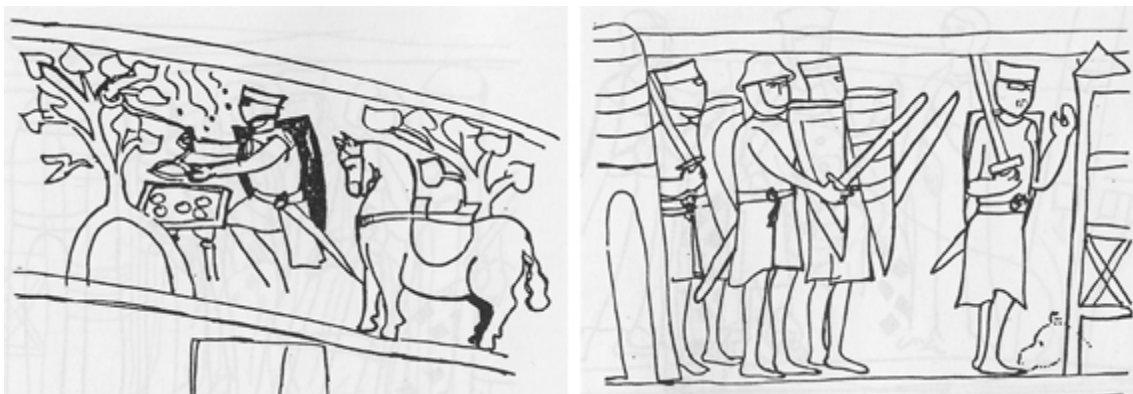
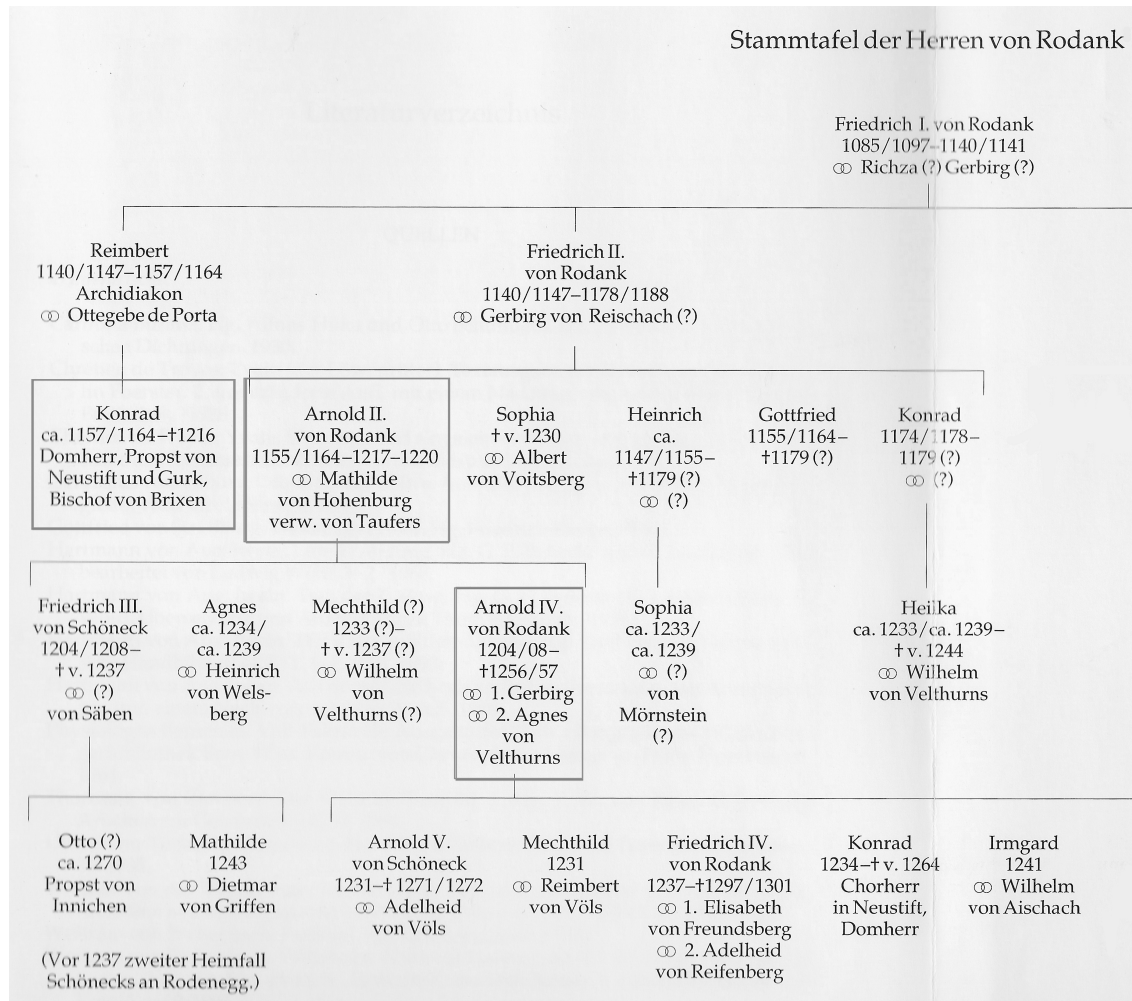


Abb. 99 (links): Iwein-Zyklus, Schmalkalden, um 1240, Nachzeichnung der zweiten Zauberbrunnen-Szene (König Artus) von Anne-Marie Bonnet.

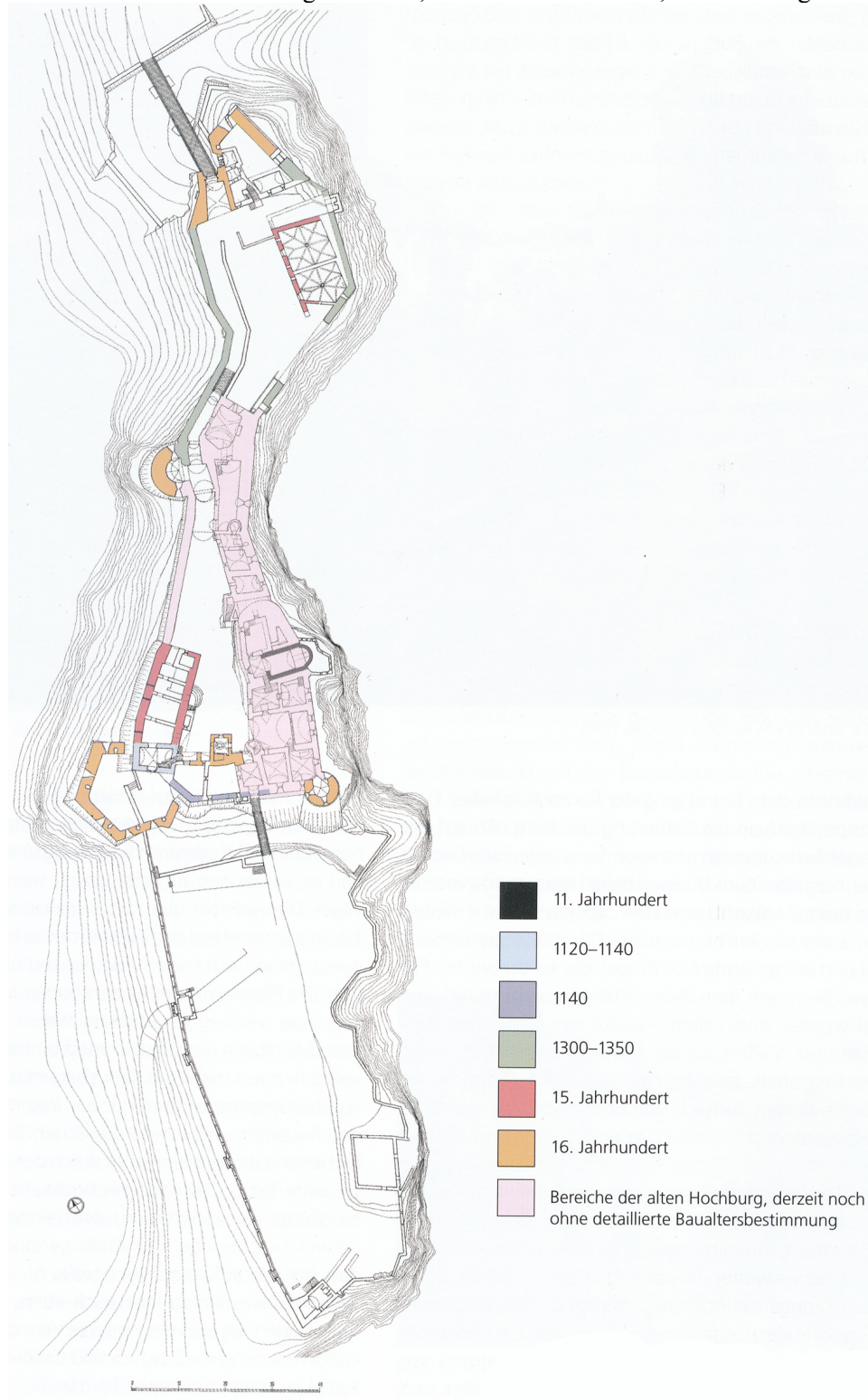
Abb. 100 (rechts): Iwein-Zyklus, Schmalkalden, um 1240, Nachzeichnung der Such-Szene von Anne-Marie Bonnet.

7.2. Grafiken

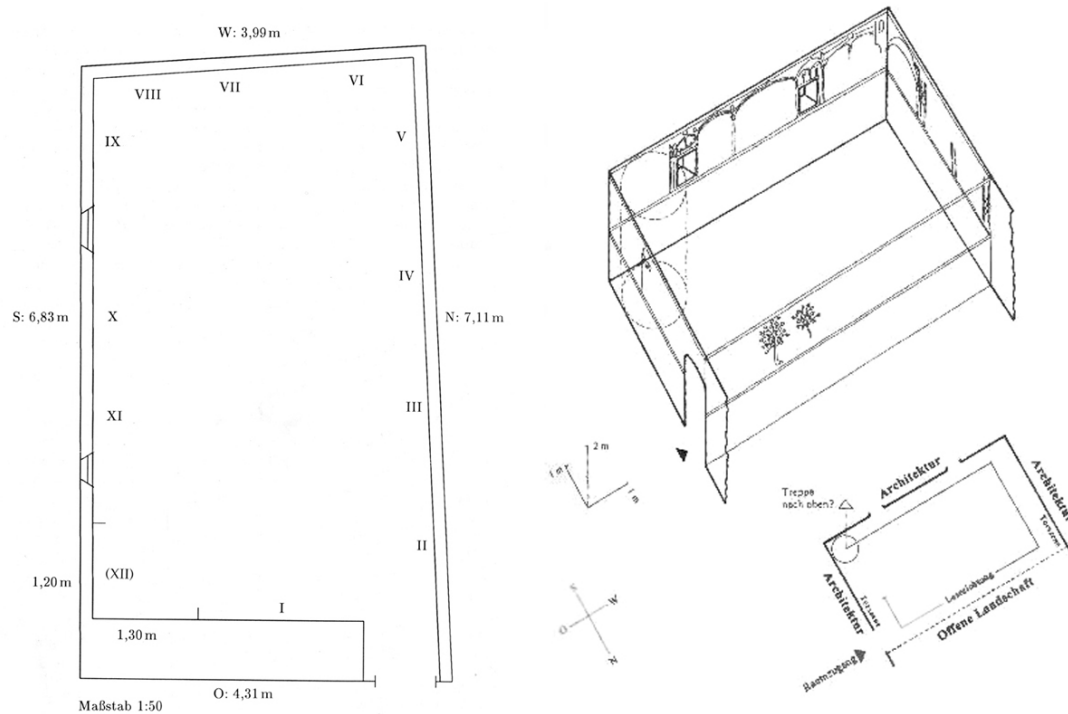
Grafik I: Stammbaum der Herren von Rodank



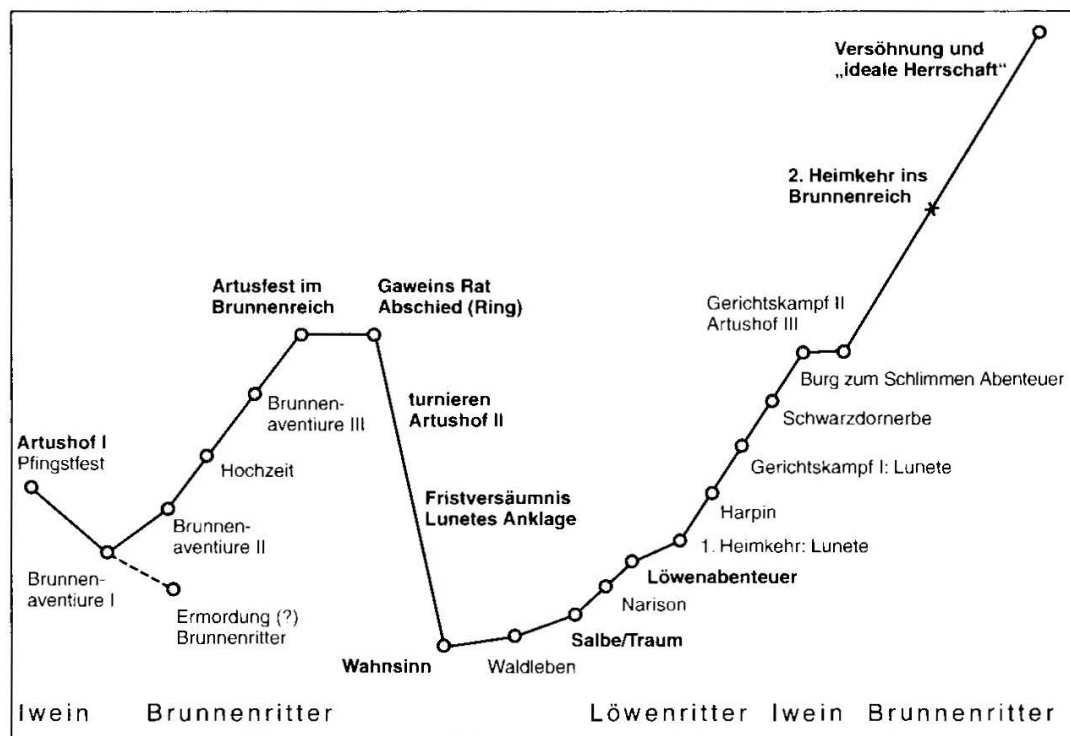
Grafik II: Grundriss des Erdgeschosses, Albert Mascotti 2001, Baualtersangaben Josef Nössing.



Grafik III (links): Grundriss des Iwein-Zimmers, Volker Schupp/ Hans Szklenar 1996.
 Grafik IV (rechts): Raumaufriß des Iwein-Zimmers, Meckseper, 2002.



Grafik V: Doppelter Kursus im *Iwein*. Wolf 2007.



Grafik VI: Die Kirchenprovinz Salzburg im Mittelalter.



2 Die Kirchenprovinz Salzburg im Mittelalter

Legende

- Stadt
- Ort, Markt od. Herrschaftssitz
- ⦿ Erzbistum
- ⦿ Bistum
- ⦿ Mittelpunkt einer Quasidiözese
- ⦿ Sitz eines Chor- oder Weibischofs außerhalb d. Residenz d. Diözesen-Bischofs
- ⦿ Kloster

Missionsrichtungen der Salzburger KP im 8. und 9. Jh. außerhalb ihrer späteren Grenzen (Böhmen, Mähren, Westslowakei, Ungarn):

- Salzburg
- Passau
- Regensburg












- ▨ Gebiete, die während des Mittelalters dauernd zum Erzbistum Salzburg gehörten
- ▨ Suffraganbistümer Salzburgs 798
- ▨ Gebiete, deren Zugehörigkeit zunächst wechselte, die aber seit dem 10./11. Jh. fest zum Erzbistum Salzburg gehörten
- ▨ Gebiete, die bis 1100 fest an das Bist. Passau kamen (vorher teilweise mit Salzburg strittig, teilweise bei Salzburg)
- ▨ Missionsgebiete der Kirchenprovinz Salzburg, die 869 an Sirmium kamen, dann einige zeitweilig wieder an Salzburg, schließlich im 9.-11. Jh. endgültig eigene Bistümer erhielten (Prag, Olmütz, Neutra, Gran, Raab, Veszprem)
- ▨ Bistümer und Quasidiözesen, die nach 798 bis 1500 auf dem Gebiet der Salzburger KP entstanden











Erwerbungen

- ▨ 976-1156
- ▨ 1156-1300
- ▨ 1300-1400
- ▨ 1400-1526

- Grenze der Kirchenprovinz Salzburg im 11. Jh.
- Heutige Staatsgrenze von Österreich

Grafik VII: Tabellarischer Vergleich des Rodenegger mit dem Schmalkaldener Iwein-Zyklus.

	Rodenegg	Schmalkalden		
		1 oder 2 vorangehende Szenen aus der Artushandlung,	ERGÄNZTE SZENEN	
AUFBRUCH			FEHLSTELLE	ÜBEREINSTIMMENDE SZENENABFOLGE
WILDER MANN			<ul style="list-style-type: none"> • Ähnliche Bildformel, • ähnliche Tierdarstellung, • ähnliche Gestik. 	
BRUNNEN			<ul style="list-style-type: none"> • Ähnlichkeiten in der Darstellung des Brunnens (viereckig) 	
			<ul style="list-style-type: none"> • Iwein ist abgesessen und hat den Helm aufbehalten. • Nur ein Baum. 	
LANZENKAMPF			<ul style="list-style-type: none"> • Übereinstimmende Bildformel 	
SCHWERTKAMPF			<ul style="list-style-type: none"> • Weitgehend übereinstimmende Bildformel 	
			<ul style="list-style-type: none"> • Iwein schlägt Ascalon keine Kopfwunde, • Ascalon wendet sich nach hinten um. 	
FALLTOR			FEHLT (Unter Umständen ist das Detail des zerschnittenen Pferdes in der linken, unteren Bildecke der Ringübergabe dargestellt.)	

TOD ASKALONS			>> Ähnliche Bildformel. Figurenpositionierung und Kopfhaltung unklar (FEHLSTELLE).	ABWEICHENDE SZENENABFOLGE
RINGÜBERGABE			<< Veränderte Reihenfolge/ Szenen vertauscht. • Iwein ist voll gerüstet, hat den Helm auf und den Handschuh abgestreift. • Lunete schaut aus einem Fenster. • Darstellung des Pferdes.	
TRAUERZUG			FEHLT	
SUCHE			• Grundlegend abweichender Szenenaufbau. (Iwein steht, ist nicht versteckt; der Ring ist sichtbar; die Suchenden statisch; keine Stangen, kein Bett.)	
LUNETE + LAUDINE			ERGÄNZTE SZENE	
IWEIN + LAUDINE			• Deutlich abweichende Körperhaltung (Iwein) und Gestik (Laudine).	
		Mind. 10. weitere Szenen aus der zweiten Romanhälfte.	ERGÄNZTE SZENE	

Grüne Markierung kennzeichnen Übereinstimmungen der Ikonografie und/oder des Szenenaufbaus.
Rote Markierungen kennzeichnen Abweichungen der Ikonografie und/oder des Szenenaufbaus.
Orange Markierungen kennzeichnen Abweichungen in der Gesamtkonzeption des Zyklus.

7.3. Verzeichnisse

7.3.1. Literaturverzeichnis

Andergassen 2001

Leo Andergassen: Die spätromanischen Malereien in der Brixener Frauenkirche, Laster und Tugend – Babylon und Jerusalem, in: Südtirol in Wort und Bild 45/4, Thaur, Wien, 2001, S. 35-40.

Andergassen 2002

Leo Andergassen: Südtirol, Kunst vor Ort, Bozen, 2002.

Andergassen 2007

Leo Andergassen: Kunstraum Südtirol, Bildende Kunst im Spiegel europäischer Epochen, Bozen, 2007.

Apfelthaler 1996

Johann Apfelthaler: Zur mittelalterlichen Buchmalerei in der Abtei St. Peter, ein Überblick in XIII Abschnitten, in: Hl. Rupert von Salzburg 696 – 1996, Katalog der Ausstellung im Dommuseum zu Salzburg und in der Erzabtei St. Peter, Salzburg, 1996, S. 405-440.

Bassetti Carlini 1997

Paola Bassetti Carlini: Burg Rodeneck, Iwein Zyklus, 13. Jahrhundert, in: Fresken in Südtirol, hrsg. von Silvia Spada Pintarelli, München, 1997, S. 100-108.

Bernheimer 1952

Richard Bernheimer: Wild Men in the Middle Ages, a Study in Art, Sentiment, and Demonology, Cambridge, 1952.

Böhme 1999a

Horst Wolfgang Böhme: Burgen in Mitteleuropa ein Handbuch, Band I: Bauformen und Entwicklung, Stuttgart, 1999.

Böhme 1999b

Horst Wolfgang Böhme: Burgen in Mitteleuropa ein Handbuch, Band II: Geschichte und Burgenlandschaften, Stuttgart, 1999.

Böhme/ Friedrich/ Schock-Werner 2004

Horst Wolfgang Böhme, Reinhard Freidrich, Barbara Schock-Werner: Wörterbuch der Burgen, Schlösser und Festungen, Stuttgart, 2004.

Bonnet 1986

Anne-Marie Bonnet: Rodeneck und Schmalkalden, Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, München, 1986.

Boockmann 1996

Hartmut Boockmann: Einführung in die Geschichte des Mittelalters, 6. Auflage, München, 1996.

Braun-Niehr 2005

Beate Braun-Niehr: Das Brandenburger Evangelistar, Regensburg, 2005.

Brunner 1997

Horst Brunner: Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick, Stuttgart, 1997.

Bumke 1979

Joachim Bumke: Mäzene im Mittelalter, die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150 – 1300, München, 1979.

Cormeau/ Störmer 1993

Christoph Cormeau, Wilhelm Störmer: Hartmann von Aue, Epoche – Werk – Wirkung, 2. Auflage, München, 1993.

Cramer 2007

Thomas Cramer: Nachwort, in: Hartmann von Aue: Iwein. 4. Überarbeitete Ausgabe. Berlin, New York 2001. S. 154-170.

Curschmann 1997

Michael Curschmann: Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen, Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus am Stein am Rhein (Wolfgang Stammerl Gastprofessur für Germanistische Philologie, Vorträge, hrsg. vom Mediävistischen Institut der Universität Freiburg Schweiz, Heft 6), Freiburg Schweiz, 1997.

Curschmann 2007

Michael Curschmann: der aventure belde nemen: The intellectual and social environment of the Iwein Murals at Rodenegg Castle, in: Curschmann: Wort-Bild-Text (Band 1), Studien zur Medialität des Literarischen im Hochmittelalter und der frühen Neuzeit (Saecla Spiritalia Band 43, hrsg. von Dieter Wuttke), Baden-Baden, 2007. S. 447-455.

Dannheimer 1995

Dannheimer, Hermann: Torhalle auf Frauenchiemsee, Regensburg, 1995.

Der Wälsche Gast

Thomasin von Zerclaere: Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria, hrsg. von Heinrich Rückert (Reihe: Texte des Mittelalters, hrsg. von Karl Stackmann), Berlin, 1965.

Die Krone

Heinrich von dem Türlin: Die Krone nach der Handschrift Cod.Pal.germ.374 der Universitätsbibliothek Heidelberg nach Vorarbeiten von Fritz Peter Knapp und Klaus Zatloukal, hrsg. von Alfred Ebenbauer, Florian Kragl (Altdeutsche Textbibliothek Nr. 118), Tübingen, 2005.

Diemer/ Diemer 1987

Petr Diemer, Dorothea Diemer: Qui pingit florem non pingit floris odorem“, die Illustrationen der Carmina Burana (Clm 4660), in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 3, München, 1987, S. 43-75.

Diemer/ Diemer 1992

Petr Diemer, Dorothea Diemer: Die Bilder der Berliner Veldeke-Handschrift. Heinrich von Veldeke, in: Eneasroman: Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar, Hans Fromm, ed. Bibliothek des Mittelalters 4. Frankfurt a.M., 1992, S. 911-970.

Dinzelbacher 1992

Peter Dinzelbacher (Hrsg.): Sachwörterbuch der Mediävistik (Kröners Taschenbuchausgabe Bd. 477), Stuttgart, 1992.

Durch Barbarei, Arabia (44)

Oswald von Wolkenstein, Die Lieder, Übertragen und kommentiert von Klaus J. Schönmetzler, Essen, 1990.

Erec

Hartmann von Aue: Erec, Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer, Frankfurt a.M., 2007.

Fabritius 2000

Helga Fabritius: Die mittelalterlichen Wandmalereien der Gamburg, in: Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern, hrsg. von der Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern in Verbindung mit dem Germanischen Nationalmuseum (Forschungen zu Burgen und Schlössern, Bd 5), München, Berlin, 2000, S. 253-264.

Fillitz 1998

Hermann Fillitz: Bildende Kunst im Früh- und Hochmittelalter, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 1: Früh- und Hochmittelalter, hrsg. von Hermann Fillitz, München, New York, 1998. S. 9-30.

Fingernagel 1992

Andreas Fingernagel: Kunsthistorischer Kommentar, in: Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman, Vollfaksimile des Ms.germ.fol.282 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Einführung und kodikologische Beschreibung von Nikolaus Henkel, Kunsthistorischer Kommentar von Andreas Fingernagel, Wiesbaden, 1992, S. 59-131.

Fingernagel 2007

Andreas Fingernagel: Initiale und Miniatur – Gestaltungsprinzipien der romanischen Buchkunst, in: Geschichte der Buchkultur, Bd. 4 Romanik/1, hrsg. von Andreas Fingernagel, Graz, 2007, S. 409-434.

Fleckenstein 2002

Josef Fleckenstein: Rittertum und ritterliche Welt, unter Mitwirkung von Thomas Zotz, Berlin, 2002.

Frodl-Kraft 1954

Eva Frodl-Kraft: Das Margaretenfenster in Ardagger, Studien zur österreichischen Malerei in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 16 (20), Wien, Köln, Weimar, 1954, S. 9-46.

Frühmorgen-Voss 1975

Hella Frühmorgen-Voss: Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Text und Illustration im Mittelalter, Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst von Hella Frühmorgen-Voss, hrsg. von Norbert Ott, München, 1975, S. 119-139.

Gamber 1977

Ortwin Gamber: Die Bewaffnung der Stauferzeit, in: Die Zeit der Staufer, Geschichte – Kunst – Kultur, Katalog der Ausstellung, Bd. 3: Aufsätze, Stuttgart, 1977, S. 113-118.

Garber 1928

Josef Garber: Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien, 1928.

Gelmi 2001

Josef Gelmi: Konrad von Rodank, in: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198 bis 1448, ein biographisches Lexikon, hrsg. von Erwin Gatz, Berlin, 2001, S. 116.

Glaser 2004

Andrea Glaser: Der Held und sein Raum, die Konstruktion der erzählten Welt im mittelhochdeutschen Artusroman des 12. Und 13. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1888), Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2004.

Gutfleisch-Ziche 1996

Barbara Gutfleisch-Ziche: Zur Überlieferung des deutschen ‚Rolandsliedes‘. Datierung und Lokalisierung der Handschriften nach ihren paläographischen und schreibsprachlichen Eigenschaften, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Bd. 125 (1996). Stuttgart, 1996, S. 142-186.

Hafner 2004

Susanne Hafner: Maskulinität in der höfischen Erzählliteratur (Hamburger Beiträge zur Germanistik, hrsg. von Freytag, Henkel, Köster, Müller, Schönert, Segeberg, Bd. 40), Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2004.

Hafner 2006

Susanne Hafner: Erzählen im Raum, der Schmalkaldener „Iwein“, in: Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten, hrsg. von Horst Wenzel, Stephan Jaeger. Berlin, 2006, S. 90-98.

Haug 1977

Walter Haug: Das Mosaik von Otranto, Darstellung, Deutung und Bilddokumentation, Wiesbaden, 1977.

Haupt 2006

Barbara Haupt: Der höfische Ritter in der mittelhochdeutschen Literatur, in: Rittertum und höfische Kultur der Stauferzeit, hrsg. von Johannes Laudage, Yvonne Leiverkus, Köln, Wien, 2006, S. 170 – 192.

Hechberger 2004

Werner Hechberger: Adel, Ministerialität und Rittertum im Mittelalter, München, 2004.

Hindman 1994

Sandra Hindman: Sealed in Parchment, Rereadings of Knighthood in the Illuminated Manuscripts of Chrétien des Troyes, Chicago, London, 1994.

Hörmann 2003

Magdalena Hörmann: Der Yvain-Zyklus, in: Tiroler Burgenbuch, begr. von Trapp, Bd. 9: Pustertal, Bozen, Innsbruck, 2003, S. 37-40.

Hülsen-Esch 1994

Andrea von Hülsen-Esch: Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert, Untersuchungen zu Mailand und Verona, Berlin, 1994.

Iwein

Hartmann von Aue: Iwein, 4. überarbeitete Auflage, Übersetzung und Nachwort von Thomas Cramer, Berlin, New York, 2001.

Kat. Heidelberg 2003

Katalog der Universitätsbibliothek Heidelberg, Bd. VI: Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod.Pal.germ.1–181) bearbeitet von Karin Zimmermann unter Mitwirkung von Sonja Glauch, Matthias Miller und Armin Schlechter. Wiesbaden, 2003.

Kat. München 1980a

Elisabeth Klemm: Die romanischen Handschriften der Bayrischen Staatsbibliothek, Bd. 1: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg, München, Tafelband, Wiesbaden, 1980.

Kat. München 1980b

Elisabeth Klemm: Die romanischen Handschriften der Bayrischen Staatsbibliothek, Bd. 1: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg, München, Textband, 1980.

Kirschbaum 1994

Engelbert Kirschbaum (Begr.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2: Allgemeine Ikonographie, Fabelwesen-Kynokephalen, Rom, Wien, 1994.

Kofler-Engl 2006

Waltraud Kofler-Engl: Sakrale Kunst in Brixen, in: Brixen, Kunst, Kultur, Gesellschaft, Bd. 2, hrsg. von Hans Heiss, Carlo Milesi, Christine Roilo. Bozen, 2006, S. 19-110.

Krenn/ Winterer 2009

Margit Krenn, Christoph Winterer: Mit Pinsel und Federkiel, Geschichte der mittelalterlichen Buchmalerei, Darmstadt, 2009.

Lanc 2004

Elga Lanc: Zur Rolle Salzburgs in der Monumentalmalerei der österreichischen Alpenländer, in: Romanische Wandmalerei im Alpenraum, Referate der wissenschaftlichen Tagung, veranstaltet vom Südtiroler Kulturinstitut in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt und dem Landesarchiv der Autonomen Provinz Bozen-Südtirol 2001 (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 4), hrsg. von Helmut Stampfer, Bozen, 2004, S. 223-264.

Lejeune/ Stiennon 1971a

Rita Lejeune, Jacques Stiennon: The Legend of Roland in the Middle Ages, Bd. 1, London, 1971.

Lejeune/ Stiennon 1971b

Rita Lejeune, Jacques Stiennon: The Legend of Roland in the Middle Ages, Bd 2: Black and White Illustrations, London, 1971.

Lobgedicht auf Kaiser Ludwig und Elegien an König Pippin

Ermoldus Nigellius: Lobgedicht auf Kaiser Ludwig und Elegien an König Pippin, übersetzt von Theodor Gottfried Martin Pfund (Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit, hrsg. von Perk, Grimm, Ranke, Ritter, Lachmann, Wattenbach, Holder-Egger, Bd. 18), Leipzig, 1940.

Loomis/ Loomis 1938

Roger Sherman Loomis, Laura Hibbard Loomis: Arthurian Legends in Medieval Art (The Modern Language Association of America, Monograph Series 9), New York, 1938.

Lubich 2006

Gerhard Lubich: „Tugendadel“, Überlegungen zur Verortung, Entwicklung und Entstehung ethischer Herrschaftsnormen der Stauferzeit, in: Rittertum und höfische Kultur der Stauferzeit, hrsg. von Johannes Laudage und Yvonne Leiverkus. Köln, Weimar, Wien, 2006, S. 247-289.

Mackowitz 1985

Heinz Mackowitz: Meister Hugo und die romanischen Wandmalereien im Raum Brixen, in: Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, ed. Hermann Fillitz, Martina Pippal Vol 9, Eröffnungs- und Plenarvorträge: Arbeitsgruppe ‚Neue Forschungsergebnisse und Arbeitsvorhaben‘ Wien, 1985, S. 47-52.

Masser 1979

Achim Masser: Wege der Darbietung und der zeitgenössischen Rezeption höfischer Literatur, in: Deutsche Heldenepik in Tirol, König Laurin und Dietrich von Bern in der Dichtung des Mittelalters, Beiträge der Neustifter Tagung 1977 des Südtiroler Kulturinstituts, hrsg. von Egon Kühebach, Bozen, 1979, S. 382-406.

Masser 1983

Achim Masser: Die ‚Iwein‘-Fresken von Burg Rodeneck in Südtirol und der zeitgenössische Ritterhelm, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, hrsg. von Kurt Ruh, Bd. 112, Wiesbaden, 1983, S. 177-198.

Masser 1986

Achim Masser: Die Iwein-Fresken von Rodeneck, in: Heimatbuch Rodeneck, Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Alois Rastner, Ernst Delmonego im Auftrag der Schützenkompanie Rodeneck. Rodeneck, 1986, S. 127-142.

Mazal 1978

Otto Mazal: Buchkunst der Romanik (Buchkunst im Wandel der Zeit, Bd. 2), Graz, 1978.

Meckseper 2002

Cord Meckseper: Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Ortes, in: Literatur und Wandmalerei I: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali, René Wetzels, Tübingen, 2002, S. 255-281.

Mühlemann 2002

Joanna Mühlemann: Erec auf dem Krakauer Kronenkreuz – Iwein auf Rodeneck, zur Rezeption des Artusromans in Goldschmiedekunst und Wandmalerei, in: Literatur und Wandmalerei I: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali, René Wetzels, Tübingen, 2002, S. 199-254.

Nicolussi 1998

Kurt Nicolussi: 10 Jahre Dendrochronologie am Institut für Hochgebirgsforschung, in: Institut für Hochgebirgsforschung, Jahresbericht 1998, Innsbruck, 1998, S. 27-46.

Nicolussi/ Pichler 2007

Kurt Nicolussi, Thomas Pichler: Altes Holz in feuchten Mauern – Zur Frage der zeitlichen Kongruenz von Fälldaten und Baudaten in Tirol, in: Naturwissenschaft und Denkmalpflege, hrsg. von Anja Diekamp, Innsbruck, 2007, S. 91-99.

Niecklies 1995

Charles E. Nicklies: Cosmology and the Labors of the Months at Piacenza: The Crypt Mosaic at San Savino, in: Gesta (ICMA Journal), 34, Nr. 2, New York, 1995, S. 108-125.

Niederkofler 2005

Johanna Niederkofler: Die romanische Rundkirche des Apostelspitals in Klausen/Südtirol, Bestandsaufnahme und kunsthistorische Beschreibung, Diplomarbeit, eingereicht an der Paris-Lodron-Universität Salzburg, Salzburg, 2005.

Nössing 2003

Josef Nössing: Rodeneck, in: Tiroler Burgenbuch, begr. von Trapp, Bd. 9: Pustertal. Innsbruck, Wien 2003, S. 9-36.

Ortner 2001

Franz Ortner: Eberhard von Salzburg, in: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198 bis 1448, Ein biographisches Lexikon, Hrsg. von Erwin Gatz, Berlin, 2001, S. 661-663.

Ott/ Walliczek 1979

Norbert H. Ott, Wolfgang Walliczek: Bildprogramm und Textstruktur, Anmerkungen zu den ‚Iwein‘-Zyklen auf Rodeneck und in Schmalkalden, in: Deutsche Literatur im Mittelalter, Kontakte und Perspektiven, Hugo Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Christoph Cormeau, Stuttgart, 1979, S. 473-500.

Ott 1984

Norbert H. Ott: Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Epische Stoffe des Mittelalters, hrsg. von Volker Mertens und Ulrich Müller, Stuttgart, 1984, S. 449-474.

Ott 2002

Norbert H. Ott: Literatur in Bildern, eine Vorbemerkung und sieben Stichworte, in: Literatur und Wandmalerei I: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali, René Wetzel, Tübingen, 2002, S. 153-197.

Parzival

Wolfram von Eschenbach: Parzival, hrsg. von Karl Lachmann, 7. neu bearbeitete Ausgabe (Wolfram von Eschenbach, Bd. 1: Lieder, Parzival, Titurel), Berlin, 1952.

Peter 1985

Benno Peter: Der Iwein-Zyklus auf Schloß Rodeneck, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Innsbruck, 1985.

Pippal 2007

Martina Pippal: Vom 10. Jahrhundert bis zum Ende des Hochmittelalters: die Skriptorien der kirchlichen Institutionen der Stadt Salzburg (Domstift, Benediktinerstift St. Peter, Petersfrauen), in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 1: Früh- und Hochmittelalter, München, New York 2007, S. 461-479, Kat. 196-222.

Rasmo 1985

Nicolo Rasmo: Kunstschatze Südtirols, Rosenheim, 1985.

Rusche/ Häussermann 1970

Helga Rusche, Ulrich Häussermann: Fresken auf Frauenchiemsee, Frauenwörth im Chiemsee, 1970.

Rushing 1995

James A. Rushing: Images of Adventure. Yvain in the Visual Arts, Philadelphia, 1995.

Schill 2005

Peter Schill: Ikonographie und Kult der Hl. Katharina von Alexandrien im Mittelalter, Studien zu den szenischen Darstellungen aus der Katharinenlegende, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München, München, 2005.

Schmid 2001

Alois Schmid: Wolfger von Erla, in: die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches, 1198 – 1448, ein biographisches Lexikon, hrsg. von Erwin Gatz, Berlin, 2001, S. 550.

Schmitt 1992

Jean-Claude Schmitt: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, aus dem Französischen von Rolf Schubert, Bodo Schulze (La raison de gestes dans l'Occident médiéval, Paris, 1990), Stuttgart, 1992.

Schubert 1990

Ernst Schubert: Stätten sächsischer Kaiser, Leipzig, Jena, Berlin, 1990.

Schupp 1982

Volker Schupp: Die Ywain-Erzählungen von Schloss Rodeneck, in: Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter, hrsg. von Egon Kühebacher, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, 15, Innsbruck, 1982, S. 1-27.

Schupp/ Szklenar 1996

Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, eine Bildergeschichte nach dem „Iwein“ Hartmanns von Aue, Sigmaringen, 1996.

Sedlmayr 1966

Hans Sedlmayr: Die Fresken, in: Bericht über die Ausgrabungen und Bauuntersuchungen in der Abtei Frauenwörth auf der Fraueninsel im Chiemsee 1961-1964, Bd. 1: Textteil, hrsg. von Vladimir Milojčić. München, 1966, S. 253-274.

Seibert 2002

Jutta Seibert: Lexikon christlicher Kunst, Themen, Gestalten, Symbole, Freiburg, Basel, Wien, 2002.

Simader 2007

Friedrich Simader: Österreich, in: Geschichte der Buchkultur Bd. 4 Romanik/2, hrsg. von Andreas Fingernagel, Graz, 2007, S. 327 – 377.

Spada Pintarelli 1997a

Silvia Spada Pintarelli: 1000 Jahre Wandmalerei in Südtirol, in: Fresken in Südtirol, hrsg. von Silvia Spada Pintarelli, München, 1997, S. 7-30.

Spada Pintarelli 1997b

Silvia Spada Pintarelli: Taufers, Kirche St. Johann, Fresken der nördlichen Außenwand, des Vorbaus und des Presbyteriums 13. Jahrhundert, in: Fresken in Südtirol, hrsg. von Silvia Spada Pintarelli, München, 1997, S. 86-98.

Stampfer 1997

Helmut Stampfer: Die alte Burgkapelle von Rodeneck, in: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken, hrsg. vom Restauratoren Fachverband e.V. unter Mitwirkung der Hochschule für Bildende Künste Dresden und des Restauratorenverbandes Sachsen e.V., Berlin, 1997.

Stampfer 1998

Helmut Stampfer: Schloss Rodeneck, Geschichte und Kunst, 2. Auflage, Bozen, 1998.

Stampfer/ Walder 2002

Helmut Stampfer, Hubert Walder: Romanische Wandmalerei im Vinschgau, die Krypta von Marienberg und ihr Umfeld, Bozen, 2002.

Stampfer 2004

Helmut Stampfer: Romanische Wandmalerei in Tirol zwischen Denkmalpflege und Forschung, in: Romanische Wandmalerei im Alpenraum, Referate der wissenschaftlichen Tagung, veranstaltet vom Südtiroler Kulturinstitut in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt und dem Landesarchiv der Autonomen Provinz Bozen-Südtirol 2001 (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 4), hrsg. von Helmut Stampfer, Bozen, 2004, S. 57-63.

Stampfer/ Steppan 2008

Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008.

Steppan 2004

Thomas Steppan: Zu den byzantinischen Einflüssen auf die romanische Wandmalerei in Tirol anhand der Fresken von Hocheppan und St. Johann in Müstair, in: Romanische Wandmalerei im Alpenraum, Referate der wissenschaftlichen Tagung, veranstaltet vom Südtiroler Kulturinstitut in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt und dem Landesarchiv der autonomen Provinz Bozen-Südtirol (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 4), hrsg. von Helmut Stampfer, Bozen, 2004, S. 108-128.

Steppan 2007a

Thomas Steppan: Vorromanische und romanische Buchmalerei, in: Kunst in Tirol Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance, hrsg. von Paul Naredi-Reiner, Lukas Madersbacher, Innsbruck, Wien, 2007, S. 99-108.

Steppan 2007b

Thomas Steppan: Romanische Wandmalerei, In: Kunst in Tirol Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance, hrsg. von Paul Naredi-Reiner, Lukas Madersbacher, Innsbruck, Wien 2007, S. 109-126.

Stones 1991

Alison Stones: Arthurian Art since Loomis, in: Artus Rex, Bd. 2, Acta Conventus Lovaniensis 1987, hrsg. von Willy van Hoecke, Gilbert Tournoy, Werner Verbeke (Medievalia Lovaniensia, Series 1, Studia 17), Leuven, 1991, S. 21-78.

Sturlese 1993

Loris Sturlese: Die deutsche Philosophie im Mittelalter von Bonifatius bis zu Albert dem Großen (748-1280), München, 1993.

Szklenar 1975

Hans Szklenar: Iwein-Fresken auf Schloss Rodeneck in Südtirol, in: Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society 27 (1975), Madison Wisconsin, 1975, S. 172-180.

Telesko 1998

Werner Telesko: Die Buchmalerei in den Reformklöstern des Mittelalters, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 1: Früh- und Hochmittelalter, hrsg. von Hermann Fillitz, München, New York, 1998, S. 523-532.

Tiroler Urkundenbuch 1937

Tiroler Urkundenbuch, 1. Abteilung: Die Urkunden des deutschen Etschlandes und des Vintschgaus, hrsg. von der historischen Kommissionen des Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck, Bd. 1: bis zum Jahre 1200, Innsbruck, 1937.

Tiroler Urkundenbuch 1949

Tiroler Urkundenbuch, 1. Abteilung: Die Urkunden des deutschen Etschlandes und des Vintschgaus, hrsg. von der historischen Kommissionen des Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck, Bd. 2: 1200 – 1230, Innsbruck, 1949.

Tiroler Urkundenbuch 2009

Tiroler Urkundenbuch, 2. Abteilung: Die Urkunden zur Geschichte des Inn-, Eisack und Pustertals, hrsg. von der Tiroler Landesmuseen-Betriebsgesellschaft, Bd. 1: bis zum Jahr 1140, Innsbruck, 2009.

Wolf 2007

Jürgen Wolf: Einführung in das Werk Hartmanns von Aue, Darmstadt, 2007.

Wolter-von dem Knesebeck 2007

Harald Wolter-von dem Knesebeck: Deutschland, in: Geschichte der Buchkultur Bd. 4 Romanik/2, hrsg. von Andreas Fingernagel, Graz, 2007, S. 231-325.

Zeune 1996

Joachim Zeune: Burgen, Symbole der Macht, ein neues Bild der mittelalterlichen Burg, Regensburg, 1996.

Zingerle-Summersberg 1977

Berthold Zingerle-Summersberg: Summersberg, in: Tiroler Urkundenbuch, Bd. 4: Eisacktal, hrsg. von Oswald Trapp, Bozen, Innsbruck, Wien, 1977, S. 70 – 101.

Zotz 2002

Thomas Zotz: Ritterliche Welt und höfische Lebensformen, in: Fleckensteiner, Josef: Rittertum und ritterliche Welt, unter Mitwirkung von Thomas Zotz, Berlin, 2002, S. 173-229.

7.3.2. Verzeichnis der Abbildungen und Grafiken

Abb. 1: Tiroler Burgenbuch, begr. von Trapp, Bd. 9: Pustertal. Innsbruck, Wien 2003, S. 1 (Abb. 9).

Abb. 2: Tiroler Burgenbuch, begr. von Trapp, Bd. 9: Pustertal. Innsbruck, Wien 2003, S. 36 (Abb. 37).

Abb. 3: Tiroler Burgenbuch, begr. von Trapp, Bd. 9: Pustertal. Innsbruck, Wien 2003, S. 27 (Abb. 19).

Abb. 4 : Tiroler Burgenbuch, begr. von Trapp, Bd. 9: Pustertal. Innsbruck, Wien 2003, S. 27 (Abb. 20).

Abb. 5: Helmut Stampfer: Schloss Rodeneck, Geschichte der Kunst, Pluristamp, 2. Auflage, Bozen, 1998, S. 21 (Abb. 14).

Abb. 6: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 7: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 8: Helga Fabritius: Die mittelalterlichen Wandmalereien der Gamburg, in: Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern, hrsg. von der Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern in Verbindung mit dem Germanischen Nationalmuseum (Forschungen zu Burgen und Schlössern Bd 5.) München, Berlin 2000, S. 255 (Abb. 4).

Abb. 9: Helga Fabritius: Die mittelalterlichen Wandmalereien der Gamburg, in: Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern, hrsg. von der Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern in Verbindung mit dem Germanischen Nationalmuseum (Forschungen zu Burgen und Schlössern Bd 5.) München, Berlin 2000, S. 259 (Abb. 16), Nachzeichnung von Helga Fabritius.

Abb. 10: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 102; Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 58; zusammengefügt vom Verfasser.

Abb. 11: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 104.

Abb. 12: Helmut Stampfer: Schloss Rodeneck, Geschichte der Kunst, Pluristamp, 2. Auflage, Bozen, 1998, S. 22, Abb. 15; Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 67; zusammengefügt vom Verfasser.

Abb. 13: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 57.

Abb. 13.a: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 14: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 58.

Abb. 14.a: Helmut Stampfer: Schloss Rodeneck, Geschichte der Kunst, Pluristamp, 2. Auflage, Bozen, 1998, S. 24 (Abb. 16).

Abb. 14.b: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 14.c: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 15: Helmut Stampfer: Schloss Rodeneck, Geschichte der Kunst, Pluristamp, 2. Auflage, Bozen, 1998, S. 24 (Abb. 17).

Abb. 15a: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 15b: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 15c: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 15d: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 16: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 60.

Abb. 16a: Helmut Stampfer: Schloss Rodeneck, Geschichte der Kunst, Pluristamp, 2. Auflage, Bozen, 1998, S. 25 (Abb. 18).

Abb. 17: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 61.

Abb. 18: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 104.

Abb. 19: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 104.

Abb. 19b: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 20: Helmut Stampfer: Schloss Rodeneck, Geschichte der Kunst, Pluristamp, 2. Auflage, Bozen, 1998, S. 28, Abb. 22.

Abb. 20a: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 20b: Aufnahme des Verfassers.

Abb. 21: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 65.

Abb. 21a: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 72

Abb. 21b: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 109.

Abb. 21c: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 109.

Abb. 21d: Helmut Stampfer: Schloss Rodeneck, Geschichte der Kunst, Pluristamp, 2. Auflage, Bozen, 1998, S. 31 (Abb. 24).

Abb. 22: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 67.

Abb. 22a: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodeneck, Sigmaringen, 1996, S. 67.

Abb. 22b: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 107.

Abb. 22c: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 106.

Abb. 22d: Aufnahme des Verfassers

Abb. 23: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodenegg, Sigmaringen, 1996, S. 68.

Abb. 23a: Helmut Stampfer: Schloss Rodenegg, Geschichte der Kunst, Pluristamp, 2. Auflage, Bozen, 1998, S. 33 (Abb. 28).

Abb. 23b: Helmut Stampfer: Schloss Rodenegg, Geschichte der Kunst, Pluristamp, 2. Auflage, Bozen, 1998, S. 33 (Abb. 28).

Abb. 24: Digitalisierung der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112/0004/scroll?sid=29441495e134d18e2b2ecb01af87d37c>, am 25.04.2012, 17:04.

Abb. 25: Bildindex der Kunst und Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme Nummer 251 138.

Abb. 26: Digitalisierung der Pariser Bibliotheque Nationale:
http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/fr_12577_001.htm, am 25.04.2012, 23:42

Abb. 27: Le Miniature del Sacramentario d'Ivrea e di altri Codici Warmondiani
A cura e studio di Luigi Magnini, Città del Vaticano 1934 (Codices Ex Ecclesiasticis Italiae Bybliothecis delecti Phototypice Expressi IVSSV PII XI PONT. MAX. Consilio et Studio Procvratorvm Bybliothecae Vaticanae, Volumen VI) Tafel 38.

Abb. 28: Le Miniature del Sacramentario d'Ivrea e di altri Codici Warmondiani
A cura e studio di Luigi Magnini, Città del Vaticano 1934 (Codices Ex Ecclesiasticis Italiae Bybliothecis delecti Phototypice Expressi IVSSV PII XI PONT. MAX. Consilio et Studio Procvratorvm Bybliothecae Vaticanae, Volumen VI) Tafel 39.

Abb. 29: Paul Naredi-Reiner, Lukas Madersbacher (Hrsg.): Kunst in Tirol. Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance, Wien, 2007, S. 383.

Abb. 30: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodenegg, Sigmaringen, 1996, S. 99.

Abb. 31: Digitalisierung der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112/0004/scroll?sid=29441495e134d18e2b2ecb01af87d37c>, am 25.04.2012, 17:04.

Abb. 32: Helmut Stampfer (Hrsg.): Romanische Wandmalerei im Alpenraum, Referate der wissenschaftlichen Tagung, veranstaltet vom Südtiroler Kulturinstitut in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt und dem Landesarchiv der autonomen Provinz Bozen-Südtirol (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 4), Bozen, 2004, S. 112 (Abb. 3).

Abb. 32a: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 131 (Farbbild 78).

Abb. 32b: Helmut Stampfer Romanische Wandmalerei im Alpenraum, Referate der wissenschaftlichen Tagung, veranstaltet vom Südtiroler Kulturinstitut in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt und dem Landesarchiv der autonomen Provinz Bozen-Südtirol (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 4), Bozen, 2004, S. 110 (Abb. 1).

Abb. 33: Rita Lejeune, Jacques Stiennon: The Legend of Roland in the Middle Ages, Bd. 2: Black and White Illustrations, London, 1971 (Tafel 1, Tafel 6).

Abb. 34: Bildindex der Kunst und Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme von Ingrid Rödel, Aufnahme Nummer fmd454044, Aufnahme Datum 2010.

Abb. 35: Andrea von Hülsen-Esch: Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert, Untersuchungen zu Mailand und Verona, Berlin, 1994, Abb. 84, 85.

Abb. 36: Joanna Mühlemann: Erec auf dem Krakauer Kronenkreuz – Iwein auf Rodenegg, zur Rezeption des Artusromans in Goldschmiedekunst und Wandmalerei, in: Literatur und Wandmalerei I: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali, René Wetzel, Tübingen, 2002, S. 250 (Abb. 3); Aufnahme von Joanna Mühlemann.

Abb. 37: Andrea von Hülsen-Esch: Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert, Untersuchungen zu Mailand und Verona, Berlin, 1994, Abb. 86, Aufnahme der Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 38: Vollfaksimile des Ms.germ.fol.282 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Wiesbaden 1992.

Abb. 39: Digitalisierung der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112/0004/scroll?sid=29441495e134d18e2b2ecb01af87d37c> am 25.04.2012, 17:04.

Abb. 40: Walter Angelelli, Francesco Gandolfo, Francesca Pomarici: La scultura delle Pievi, Capitelli medievali in Casentino e Valdarno, Rom, 2003, Abb. 225.

Abb. 41: Digitalisierung der Württembergischen Landesbibliothek: urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3494064648, am 25. Juni, 2012 um 18:37.

Abb. 42: Elisabeth Klemm: Die romanischen Handschriften der Bayrischen Staatsbibliothek, Bd. 1, die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg, 1980, Teil 1: Tafelband, S. 83 (Abb. 255/ Kat. 119).

Abb. 43: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 42 (Abb. 40).

Abb. 44: Digitalisierung der Württembergischen Landesbibliothek: http://digital.wlb-stuttgart.de/digitale-sammlungen/seitenansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=1517&tx_dlf%5Bpage%5D=1 am 25. Juni, 2012 um 19:39

Abb. 45: Digitalisierung der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112/0004/scroll?sid=29441495e134d18e2b2ecb01af87d37c> am 25.04.2012, 17:04.

Abb. 46: Bildindex der Kunst und Architektur. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme Nummer 101.618a

Abb. 47: Elisabeth Klemm: Die romanischen Handschriften der Bayrischen Staatsbibliothek, Bd. 1, die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg, 1980, Teil 1: Tafelband, S. 67 (Kat. 35).

Abb. 48: Vollfaksimile des Ms.germ.fol.282 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Wiesbaden 1992.

Abb. 49: Vollfaksimile des Ms.germ.fol.282 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Wiesbaden 1992.

Abb. 50: Bildindex der Kunst und Architektur. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg; Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inventarnummer XXIa.44a, Rheinisches Bildarchiv Köln, Aufnahme Nummer RBA 001 482.

Abb. 51: Bildindex der Kunst und Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme Nummer 32.000.

Abb. 52: Leo Andergassen: Kunstraum Südtirol, bildende Kunst im Spiegel europäischer Epochen, Bozen, 2007, S. 52.

Abb. 53: Le Miniature del Sacramentario d'Ivrea e di altri Codici Warmondiani
A cura e studio di Luigi Magnini, Città del Vaticano 1934 (Codices Ex Ecclesiasticis Italiae
Bybliothecis delecti Phototypice Expressi IVSSV PII XI PONT. MAX. Consilio et Studio
Procuratorvm Bybliothecae Vaticanae, Volumen VI) Tafel 35.

Abb. 54: Digitalisierung der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg112/0004/scroll?sid=29441495e134d18e2b2ecb01af87d37c>
am 25.04.2012, 17:04

Abb. 55: Leo Andergassen: Kunstraum Südtirol, bildende Kunst im Spiegel europäischer Epochen, Bozen, 2007, S. 54.

Abb. 55a: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 46 (Abb. 46).

Abb. 55b: Leo Andergassen: Kunstraum Südtirol, bildende Kunst im Spiegel europäischer Epochen, Bozen, 2007, S. 54.

Abb. 56: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 172 (Farbbild 133).

Abb. 57: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 175 (Farbbild 136).

Abb. 58: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 166 (Abb. 127).

Abb. 59: Südtirol in Wort und Bild 45/4, Thaur, Wien, 2001, S. 36.

Abb. 60: Johanna Niederkofler: Die romanische Rundkirche des Apostelspitals in Klausen/Südtirol, Bestandsaufnahme und kunsthistorische Beschreibung, Diplomarbeit, eingereicht an der Paris-Lodron-Universität Salzburg, Salzburg, 2005, Abb. 17.

Abb. 61: Johanna Niederkofler: Die romanische Rundkirche des Apostelspitals in Klausen/Südtirol, Bestandsaufnahme und kunsthistorische Beschreibung, Diplomarbeit, eingereicht an der Paris-Lodron-Universität Salzburg, Salzburg, 2005, Abb. 25.

Abb. 62: Paul Naredi-Reiner, Lukas Madersbacher (Hrsg.): Kunst in Tirol. Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance, Innsbruck, Wien, 2007, S. 389.

Abb. 63: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 96 (Abb. 41).

Abb. 64: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 93 (Abb. 38).

Abb. 65: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 95 (Abb. 40).

Abb. 66: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 88.

Abb. 67: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 106 (Abb. 52).

Abb. 68: Bildindex der Kunst und Architektur. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme Nummer 102.229.

Abb. 69: Bildindex der Kunst und Architektur. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme Nummer 102.227.

Abb. 70: Bildindex der Kunst und Architektur. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme Nummer 102.228.

Abb. 71: Bildindex der Kunst und Architektur. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme Nummer 102.230.

Abb. 72: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 116 (Farbtafel 63).

Abb. 73: Silvia Spada Pintarelli (Hrsg.): Fresken in Südtirol, München, 1997, S. 98.

Abb. 74: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 215 (Abb. 100).

Abb. 75: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 40 (Abb. 29).

Abb. 76: Helmut Stampfer, Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg, 2008, S. 40 (Abb. 30).

Abb. 77: Bildindex der Kunst und Architektur, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme Nummer 1.203.920.

Abb. 78: Dannheimer, Hermann: Torhalle auf Frauenchiemsee, Regensburg, 1995, S. 59 (Tafel 27).

Abb. 79: Dannheimer, Hermann: Torhalle auf Frauenchiemsee, Regensburg, 1995, S. 60 (Tafel 28).

Abb. 80: Dannheimer, Hermann: Torhalle auf Frauenchiemsee, Regensburg, 1995, S. 65 (Tafel 33).

Abb. 81: Dannheimer, Hermann: Torhalle auf Frauenchiemsee, Regensburg, 1995, S. 62 (Tafel 30).

Abb. 82: Helmut Stampfer (Hrsg.): Romanische Wandmalerei im Alpenraum, Referate der wissenschaftlichen Tagung, veranstaltet vom Südtiroler Kulturinstitut in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt und dem Landesarchiv der Autonomen Provinz Bozen-Südtirol 2001 (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 4), Bozen, 2004, S. 230 (Abb. 3).

Abb. 83: Bildindex der Kunst und Architektur. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme Nummer 101.920.

Abb. 84: Hermann Fillitz (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd.1. Früh- und Hochmittelalter, München, New York 1998, Katalogeintrag 208, S. 151.

Abb. 85: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, www.bildarchivaustria.at, Aufnahme Nummer 9292574.

Abb. 86: Elisabeth Klemm: Die romanischen Handschriften der Bayrischen Staatsbibliothek, Bd. 1, die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg, 1980, Teil 1: Tafelband, S. 198 (Abb. 474/ Kat. 206).

Abb. 87: Elisabeth Klemm: Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Bd. 1, die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg, 1980, Teil 1: Tafelband, S. 198 (Abb. 631/ Kat. 274).

Abb. 88: Elisabeth Klemm: Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Bd. 1, die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg, 1980, Teil 1: Tafelband, S. 199 (Abb. 635/ Kat. 274).

Abb. 89: Hermann Fillitz (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd.1. Früh- und Hochmittelalter, München, New York, 1998, S. 518.

Abb. 90: Hermann Fillitz (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd.1. Früh- und Hochmittelalter, München, New York, 1998, S. 554.

Abb. 91: Hl. Rupert von Salzburg 696 – 1996, Katalog der Ausstellung im Dommuseum zu Salzburg und in der Erzabtei St. Peter, Salzburg, 1996, S. 414 (Abb. 48).

Abb. 92: Paul Naredi-Reiner, Lukas Madersbacher (Hrsg.): Kunst in Tirol. Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Renaissance, Innsbruck, Wien 2007, S. 107.

Abb. 93: Digitalisierung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Mittelalterforschung, Abteilung Schrift- und Buchwesen, vormals (bis 30.6.2012) Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalter.
http://www.ksbm.oeaw.ac.at/images/AT/4000/AT4000-370/AT4000-370_Iv+1r.jpg, am 23. Juli 2012, 14:47

Abb. 94: Beate Braun-Niehr: Das Brandenburger Evangelistar, Regensburg, 2005, Tafel 20.

Abb. 95: Beate Braun-Niehr: Das Brandenburger Evangelistar, Regensburg, 2005, Tafel 21.

Abb. 96: Andreas Fingernagel (Hrsg.): Geschichte der Buchkultur, Bd. 4 Romanik/2, Graz, 2007, S. 308.

Abb. 97: Anne-Marie Bonnet: Rodenegg und Schmalkalden. Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts (Tuduv Studie München, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 22), München, 1986, Abb. 34.

Abb. 98: Anne-Marie Bonnet: Rodenegg und Schmalkalden, Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts (Tuduv Studie München, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 22), München, 1986, Abb. 31.

Abb. 99: Anne-Marie Bonnet: Rodenegg und Schmalkalden. Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts (Tuduv Studie München, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 22), München, 1986, Abb. 43.

Abb. 100: Anne-Marie Bonnet: Rodenegg und Schmalkalden. Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts (Tuduv Studie München, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 22), München, 1986, Abb. 36.

Grafik I: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodenegg, Sigmaringen, 1996, Ausfaltbarer Anhang zwischen S. 112 und 113.

Grafik II: Nach Albert Mascotti 2001, Baualtersangaben Josef Nössing. Tiroler Burgenbuch, begr. von Trapp, Bd. 9: Pustertal, Bozen, Innsbruck, Wien 2003, Abb. 15.

Grafik III: Volker Schupp, Hans Szklenar: Ywain auf Schloß Rodenegg, Sigmaringen, 1996, S. 46.

Grafik IV: Cord Meckseper: Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Ortes, in: Literatur und Wandmalerei I: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali, René Wetzel, Tübingen, 2002, Abb. 3.

Grafik V: Jürgen Wolf: Einführung in das Werk Hartmanns von Aue, Darmstadt, 2007, S. 45.

Grafik VI: Hermann Fillitz (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd.1. Früh- und Hochmittelalter, München, New York, 1998, S. 10.

Grafik VII: Verfasser.

7.4. abstract

In dieser Arbeit über die Iwein-Fresken auf Burg Rodenegg wird der Versuch unternommen, das Rodenegger Iwein-Fresko auf der Grundlage kunsthistorischer Analysen exakter als es der bisherigen Forschung möglich war zu datieren. Hierbei wird zunächst der Entstehungskontext, also das historische kulturelle Milieu, beleuchtet, um der Frage nachzugehen, wie und warum es um 1220 in Südtirol zu der ‚Initialzündung‘ des profanen Fresken-Zyklus kam. Des weiteren werden in einer Bildanalyse die verarbeiteten Bildschablonen und ikonografischen Motive herausgearbeitet, die der Künstler für seine neue Bildidee verwendete und umformte. In einem dritten Schritt wird durch stilkritische Vergleiche mit der zeitgenössischen Malerei – dies meint vor allem die Buchmalerei – die Herkunft des Künstlers und/oder der verwendeten Bildvorlagen erarbeitet, woraus eine künstlerische Einordnung und Datierung des Rodenegger Freskos um 1220 abgeleitet wird. Aufgrund der Nähe mit der zeitgenössischen Buchmalerei wird im Folgenden erörtert, ob der Rodenegger Freskenzyklus auf einer verlorenen Bilderhandschrift basiert.

Die Arbeit gliedert sich wie folgt:

In einem einleitenden Kapitel wird das Forschungsanliegen formuliert; es ist das Ziel dieser Arbeit germanistische bzw. mediävistische mit kunsthistorischen Forschungserkenntnissen abzugleichen und dadurch 1. Zu einem tieferen Verständnis des Iwein-Freskos sowohl als literarisches Rezeptionszeugnis als auch als eigenständiges Bild zu gelangen und 2. Eine Datierung und Kontextualisierung zu liefern, die sowohl mit literaturwissenschaftlichen als auch mit kunsthistorischen Forschungserkenntnissen in Einklang steht.

Das zweite Kapitel behandelt die Baugeschichte der Burg und erläutert sowohl den architektonischen als auch den Funktions-Zusammenhang des Iwein-Zimmers.

Das dritte Kapitel bietet eine Analyse des *Iwein*-Romans Hartmanns von Aue mit Schwerpunkt auf der Konzeption des ‚Idealen Ritters‘, welcher als Schlüsselmotiv sowohl des Romans als auch des Freskos Rückschlüsse auf das Selbstverständnis des Auftraggebers zulässt und dadurch indirekt auf die Bildaussage und die –intention verweist. In diesem Kapitel wird auch die bislang geläufige Bezeichnung als ‚erstes profanes Fresko‘ revidiert.

Im vierten Kapitel wird in einem ersten Analyse-Schritt der Fresken-Zyklus mit dem *Iwein*-Roman abgeglichen. Durch die Auswertung des Text-Bild-Vergleichs

werden tiefere Erkenntnisse über das zeitgenössische Verständnis des Iwein-Stoffs und die bereits angesprochene Bildaussage und -intention gewonnen. Der Vergleich der narrativen Strukturen in Text und Bild bietet interessante Erkenntnisse über das Erzählen in unterschiedlichen künstlerischen Gattungen und den unterschiedlichen Umgang mit gattungsspezifischen Möglichkeiten und Problemen wie der Darstellung von Raum, Zeit (vor allem Chronologie vs. Gleichzeitigkeit), Unsichtbarkeit, Emotion und Gedanken.

Das fünfte Kapitel widmet sich der kunsthistorischen Einordnung des Rodenegger Freskos – das erste Unterkapitel geht der Frage der Bildfindung nach und stellt den Umgang mit Bildschablonen und der zeitgenössischen, etablierten Ikonografie vor und analysiert den Übergang von einem hauptsächlich christlichen zu einem profanen Motivschatz um 1200. Das zweite Unterkapitel eruiert die stilistische Herkunft des Künstlers respektive der verwendeten Vorbilder und ordnet die Werkstatt des Rodenegger Freskos in den Salzburger Raum ein. Die Stilanalyse bietet die kunsthistorische Grundlage für eine Datierung des Freskos um 1220. In einem dritten Unterkapitel wird auf die These eingegangen, dass das Rodenegger Fresko auf einer verlorenen Bilderhandschrift basiert. Dies ist derzeit nicht letztgültig zu beantworten, hilft aber das Verhältnis der Buch- zur Wandmalerei und den Prozess der Bildfindung am Beginn des 13. Jahrhunderts nachzuvollziehen.

In einer abschließenden Conclusio werden die erarbeiteten Forschungsergebnisse im Sinne des eingangs formulierten Forschungsanliegens mit einander in Einklang gebracht und ausgewertet.

7.5. Curriculum Vitae

Geboren am 06.04.1983 in Hamburg, 2002 Abitur am Gymnasium Süderelbe

Seit 2003 Studium der Deutschen Philologie (Diplom) und Kunstgeschichte (Diplom)
an der Universität Wien

2007 Tutorin für das Konservatorium Literaturgeschichte 750 -1500

2008 Erasmussemester an der Universität Utrecht (Kunstgeschichte)

23. Mai 2011 Abschluss des Diplomstudiums der Deutschen Philologie an der
Universität Wien